NOVEL TANQEED KE BUNYADI MABAHIS KA TANQEEDI AUR TAJZIYATI MUTALA

THESIS

SUBMITTED FOR THE AWARD OF THE DEGREE OF

Doctor of Philosophy

IN

URDU

Submitted By

Safeena Begum

UNDER THE SUPERVISION OF

Prof. Neelam Farzana

DEPARTMENT OF URDU
ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY
ALIGARH (INDIA)

2018

NOVEL TANQEED KE BUNYADI MABAHIS KA TANQEEDI AUR TAJZIYATI MUTALA

Abstract
THESIS

SUBMITTED FOR THE AWARD OF THE DEGREE OF

Doctor of Philosophy

IN

URDU

Submitted By
Safeena Begum

UNDER THE SUPERVISION OF
Prof. Neelam Farzana

DEPARTMENT OF URDU
ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY
ALIGARH (INDIA)
2018

زیرِ تحقیق مقالے کا عنوان **''ناول تنقید کے بنیادی مباحث کا تنقیدی اور تجزیاتی مطالعہ''** ہے۔اس عنوان کے تحت اردو زبان وادب میں ناول پر لکھی گئی تنقیدی تحریروں کو بنیاد بنا کر یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ناول تنقید کے بنیادی مباحث کیا ہیں اور ایسے کون سے مسائل ہیں جو تا حال زیرِ بحث نہیں آئے۔اردو کی ناول تنقید میں عموماً موضوعات کو بنیاد بنا کر ناولوں کا جائزہ لیا جاتا رہا ہے جو فن پارہ کا ایک ضروری جز ہے ساتھ ہی پلاٹ،کردار اور زبان و بیان پر بھی گفتگو کی گئی ہے لیکن فن کے ایسے کئی مباحث ہیں جو اب بھی زیر بحث نہیں لائے گئے ہیں اس اعتبار سے ناول کی تنقید ابھی بھی کمزور ہے۔اس مقالہ میں ناول تنقید میں موجود کمیوں کو نشان زد کرتے ہوئے ناول کے ایسے متعدد گوشے جو اب تک ناول تنقید کا حصہ نہیں بن سکے ہیں ان کی طرف توجہ دلائی گئی ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ناول تنقید کے مزید امکانات کیا ہیں۔اس ضمن میں پلاٹ،کردار،زمان و مکاں،اظہار و بیان کے وسائل اور ادبی رویوں کا تجزیہ کرتے ہوئے ناول تنقید کے مزید امکانات کو سامنے لانے کی کوشش کی گئی ہے۔

اردو میں ناول کی تنقید کوئی بہت پرانی شے نہیں ہے اس کا آغاز اردو کے پہلے ناول مرأۃ العروس ۱۸۶۹ کی اشاعت سے ہوا۔اردو کے پہلے ناول نگار ڈپٹی نذیر احمد ہیں جنھوں نے فطری واقعات پر مشتمل اعلیٰ اخلاقی قدروں کے حامل قصے لکھنے شروع کیے گویا اس طرح داستانوں کے مقابلے میں مافوق الفطری عناصر کی جگہ فطری اور حقیقی واقعات اور اعلیٰ اخلاقی قدروں کی حامل مقصدی کہانی کا آغاز ہوا جسے اردو میں داستان کے مقابلے میں ناول کہا گیا۔چونکہ یہ صنفِ ادب انگریزی سے مستعار تھی اس لیے اس کے معیارِ نقد بھی انگریزی سے اخذ کیے گئے۔انگریزی میں ناول کی شناخت اس کی بنیادی ساخت سے کی جاتی ہے اور ناول کی یہ بنیادی ساخت اس کے پلاٹ سے تشکیل پاتی ہے۔پلاٹ،واقعہ کا وہ مرتب سلسلہ ہے جس کے باہم ربط سے ناول

صورت پکڑتا ہے۔چونکہ واقعات کسی نہ کسی کو پیش آتے ہیں تو جس کو یہ واقعات پیش آتے ہیں انہیں کردار کہتے ہیں۔اس طرح پلاٹ اور کردار ناول کے دو بنیادی اجزاءقرار دیے جاتے ہیں۔ان مباحث میں ناول کے لیے یہ بھی ضروری خیال کیا گیا کہ یہ واقعات بے مقصد نہیں ہو سکتے ان میں ارتقا کی بہر حال ایک جہت ہونی چاہیے۔واقعات کے تسلسل کی یہ جہت ناول نگار کے نقطۂ نظر کی پابند ہوتی ہے اس لیے ناول کی تنقید میں نقطۂ نظر کی بحث بھی شامل تصور کی جاتی ہے۔ناول میں اظہار و بیان کے وسائل ناول تنقید کا لازمی جز ہے۔اس اعتبار سے راوی، بیانیہ اور دیگر اصطلاحات بھی اس زمرے میں آتی ہیں۔اردو میں ناول کی تنقید کے بنیادی مباحث انہیں مذکورہ اجزاء پر مرتکز ہیں۔لہٰذا اسی کے پیش نظر تحقیقی مقالے **"ناول تنقید کے بنیادی مباحث کا تنقیدی اور تجزیاتی مطالعہ"** کو پانچ ابواب کے تحت تقسیم کیا گیا ہے۔

پہلا باب **"ناول کا تصور اور ارتقا"** ہے اس باب کے تحت جن نکات کا بیان کیا گیا ہے وہ یہ ہیں کہ ناول ایک تعقل اساس تحریری بیانیہ ہے جس میں واقعات کی تشکیل اس انداز سے کی جاتی ہے کہ اس پر حقیقت کا التباس ہو۔اس میں قصہ بعید از قیاس نہ ہو کر ممکن الوقوع ہوتا ہے۔ناول کی صنف مغرب سے مستعار ہے۔اس سے پہلے اردو ادب میں خیالی داستانوں کا رواج تھا جس میں مافوق الفطری عناصر کے ذریعہ واقعات میں تحیر پیدا کیا جاتا اور ان کو دلچسپ انداز سے بیان کیا جاتا تھا۔یہ (داستان) ایک عقیدہ اساس صنف ہے جس میں داستان گو اپنے عقیدہ کی بنیاد پر ہر قسم کے خیالی قصہ کو داستان میں بیان کر دیتا تھا اور سامعین اس پر یقین بھی کرتے تھے۔لیکن زمانے کی تبدیلی اور سائنس کی ایجاد نے ایک ایسے معاشرہ کی بنیاد ڈالی جس میں چیزوں کو عقل کی کسوٹی پر پرکھنے کی جانب توجہ دلائی گئی۔چونکہ سیاسی اور معاشی سطح پر دنیا کے مختلف علاقوں میں انقلاب رونما ہوتے رہے ہیں جن کے نتائج بھی دوررس ثابت ہوئے ہیں اور جنھوں نے بہت سے ممالک کی تہذیبوں کی جڑوں تک کو ہلا کر رکھ دیا ہے۔ساتھ ہی انسانی ذہنوں کو سوچنے اور غور کرنے پر مجبور کیا ہے۔لہٰذا اس اعتبار سے آہستہ آہستہ سائنس کی ایجاد و ترقی نے کچھ اذہان پر اپنا اثر قائم کیا اور ساری

دنیا کو حقیقت کی طرف قدم بڑھانے کی ترغیب دی۔ جن میں سے ایک نام چارلس ڈارون کا ہے جس نے ۱۸۵۹ء میں فلسفہ ارتقا پیش کیا اور اپنے تجربات اور عقل کی روشنی میں بتایا کہ انسان کی موجودہ صورت ارتقائی مراحل طے کرنے کا نتیجہ ہے۔ ڈارون نے زندگی کا رخ فطرت اور عقل کی طرف موڑا جہاں سے حقیقت کی بازیافت ہوئی اور مسائل، عقل کی کسوٹی پر پرکھے جانے لگے۔ لوگوں نے طلسماتی دنیا کی گرفت سے نکل کر عقلیت پسندی اور سائنس کی طرف قدم بڑھایا۔ ڈارون کے ساتھ فرائڈ اور کارل مارکس کے نظریات نے لوگوں کے ذہنوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا اور یہ سوچنے پر مجبور کیا کہ عقل سے بڑھ کر کچھ نہیں۔ یہی عقل ہمیں سوچنے سمجھنے کی صلاحیت دیتی ہے اور زندگی میں آنے والی مشکلات کا ہمت و حوصلہ کے ساتھ مقابلہ کرنے کی تلقین کرتی ہے۔ ان بڑے فلسفیوں نے زندگی کی ان سچائیوں سے پردہ ہٹایا، جن سے لوگ صدیوں سے ناواقف تھے۔ ذہن و شعور کی باگ ڈور رسم و رواج کے ہاتھ میں تھی۔ لوگ عقل کو بالائے طاق رکھ کر زندگی گزار رہے تھے۔ چنانچہ سائنس کی ترقی و ترویج سے بڑے بڑے فلسفیوں نے کام لیا اور ذہن میں پڑی ہوئی گرہیں کھولیں۔ سماجی، معاشرتی، مذہبی، اخلاقی، معاشی ہر قسم کے مسائل کو زیر بحث لایا گیا اور زندگی کی سچائیوں سے لوگوں کو روشناس کرایا۔ گویا وہ ساکت و جامد اصول جنہوں نے لوگوں کے ذہنوں اور سماج پر گرفت کر رکھی تھی، ٹوٹ کر پاش پاش ہو گئے اور ان میں ذہنی بیداری پیدا ہوئی جنہیں ناول میں جگہ دی جانے لگی۔ اس طرح ناول کی دنیا عقل اور منطق سے تشکیل دی گئی اور داستانوں کا اثر زائل ہونے لگا اور ناول وجود میں آیا۔ ناول کا تصور جن بنیادوں پر قائم ہوتا ہے ان میں سب سے پہلے واقعہ ہے اس کے بعد پلاٹ، کردار، زمان و مکاں اور اسلوب بیان ہے۔ ان اجزا کے تحت جن ناولوں کا جائزہ لیا گیا ہے وہ اس طرح ہیں۔ مرأۃ العروس، توبۃ النصوح، ابن الوقت (نذیر احمد)، فسانہ آزاد (رتن ناتھ سرشار)، فردوس بریں (عبدالحلیم شرر)، امراؤ جان ادا (مرزا ہادی رسوا)، گئودان (پریم چند)، لندن کی ایک رات (سجاد ظہیر) ٹیڑھی لکیر (عصمت چغتائی)، شکست (کرشن چندر)، گریز، ایسی بلندی ایسی

پستی (عزیز احمد)، ایک چادر میلی سی (راجندر سنگھ بیدی)، آگ کا دریا، آخر شب کے ہمسفر (قرۃ العین حیدر)، بستی (انتظار حسین)، اداس نسلیں، قید (عبداللہ حسین)، آنگن (خدیجہ مستور)، خدا کی بستی (شوکت صدیقی)، شب گزیدہ، داراشکوہ (قاضی عبد الستار) ، راجہ گدھ (بانو قدسیہ)، خوشبوں کا باغ (انور سجاد)، پانی، دویہ بانی (غضنفر)، فرات (حسین الحق) دوگز زمین، خوابوں کا سویرا (عبدالصمد)، مکان (پیغام آفاقی)، ندی (شموئل احمد) نمر دار کا نیلا، آخری سواریاں (سید محمد اشرف)۔

دوسرا باب **"اردو میں ناول تنقید کی تاریخ"** ہے۔ جس میں پلاٹ، کردار، زمان و مکاں اور بیان کے حوالے سے ناول کی تنقیدی کتب کا جائزہ لیا گیا ہے اور بتایا ہے کہ اردو ناول کے وجود میں آنے کے بعد اس کی تنقید کا سلسلہ بھی شروع ہو گیا تھا۔ نقادوں نے اپنی گہری نظر اور عمیق مطالعہ سے ناولوں کے محاسن و معائب کی نشاندہی کی۔ ان تنقیدی مباحث میں ناول کے فن پر کم اور موضوعات کے حوالے سے طویل بحث ملتی ہے چونکہ موضوع کے متعلق گفتگو نہایت ضروری ہے اس لیے اس کا ذکر تفصیل سے ملتا ہے لیکن پلاٹ، کردار، زمان و مکاں، بیانیہ (Narration) اور دوسری تکنیک پر مبنی کوئی واضح بحث سامنے نہیں آئی ہے۔ ان باتوں کے تحت جن نقادوں کی کتب کا جائزہ لیا گیا ہے وہ اس طرح ہیں۔ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ناول کیا ہے (احسن فاروقی) اردو ناول کی تاریخ اور تنقید (علی عباس حسینی) اردو ناول نگاری (سہیل بخاری)، داستان سے افسانے تک (وقار عظیم)، بیسویں صدی میں اردو ناول (یوسف سرمست)، اردو ناول سمت و رفتار (سید علی)، اردو ناول اور تقسیم ہند (عقیل احمد)، ہندو پاک میں اردو ناول؛ تقابلی مطالعہ (انور پاشا)، اردو فکشن کی تنقید (ارتضی کریم) برصغیر میں اردو ناول (خالد اشرف)، اردو ناول آزادی کے بعد (اسلم آزاد)، تقسیم کے بعد اردو ناول میں تہذیبی بحران (مشتاق احمد وانی) تنقیدیں (خورشید الاسلام) اردو کے پندرہ ناول (اسلوب احمد انصاری) اردو ناول کا آغاز وارتقا (عظیم الشان صدیقی)، اردو ادب کی اہم خواتین ناول نگار (نیلم فرزانہ) اردو ناول کا سماجی اور سیاسی

مطالعہ (نگینہ جبیں) ،معاصر اردو ناول (رفیعہ شبنم عابدی) اردو ناول کے اسالیب (شہاب ظفر اعظمی)۔ درج بالا تمام تنقیدی کتابوں کے مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ناول کے نقادوں نے اردو ناول کی تنقید سے متعلق جو رائے قلم بند کی ہے ان میں موضوعات کی جانب خصوصی توجہ دی گئی ہے جبکہ فنی مباحث پر خاطر خواہ توجہ نہیں دی گئی۔ لیکن ان میں چند کتب ایسی ہیں جن کو نقد و نظر کی سطح پر اہم قرار دیا جا سکتا ہے کیونکہ ان میں موضوع کے ساتھ ساتھ ناول میں موجود فنی نکات کی بازیافت کے عمل کو اہمیت دی گئی ہے اور مختلف ڈسکورس کو سماجی سطح پر پرکھنے کے ساتھ ان کی ادبی حیثیت متعین کرنے کی بھی کوشش کی گئی ہے۔

تیسرا باب **"ناول کی ساخت"** کے عنوان سے ہے۔ جس میں ناول کی ساخت کے متعلق پلاٹ، کردار اور زمان و مکاں پر تفصیلی بحث کی گئی ہے اور بتایا گیا ہے کہ کسی ناول کی ساخت میں زبان کا اہم رول کیا ہوتا ہے جس کی بنا پر ناول تشکیل دیا جاتا ہے۔ ادبی ساخت کا تصور Langue اور Parole کے ذریعہ قائم ہوتا ہے۔ Langue کے بغیر Parole کا تصور ممکن نہیں۔ Langue کا تعلق ہمارے ذہن سے ہے یعنی وہ تجریدی نظام (Abstract System) جس کی بنا پر متن تشکیل دیا جاتا ہے یا کوئی زبان بولی جاتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی اس میں صوتیات ،لفظیات ،نحویات وغیرہ کا مطالعہ بھی کیا جاتا ہے۔ ناول کا تصور اور اس کی ساخت جن بنیادوں پر مستحکم ہوتی ہے وہ واقعہ، پلاٹ، کردار، زمان و مکاں، نقطہ نظر اور زبان و بیان ہیں۔ ناول کا سب سے اہم جز قصہ یا واقعہ ہے اور واقعہ کی بنیاد پر ہی ناول ترتیب دیا جاتا ہے۔ واقعہ کے بغیر ناول کا وجود ممکن نہیں۔ واقعات کو تسلسل کے ساتھ اس طرح بیان کرنا کہ اس میں منطقی ربط ہو، پلاٹ کہلاتا ہے اور واقعات کی ہر کڑی دوسری کڑی کے ساتھ مربوط ہوتی ہے۔ ناول میں واقعات کی تشکیل سبب و نتیجہ کی منطقی ترتیب پر ہوتی ہے۔ پلاٹ کی تعمیر و تنظیم میں آغاز، وسط اور انجام کا بخوبی خیال رکھا جاتا ہے۔ ان اجزاء کا صحیح ارتباط ہی پلاٹ کو موثر اور دلکش بناتا ہے۔ پلاٹ کی قسموں پر روشنی ڈالتے ہوئے بتایا گیا ہے کہ پلاٹ دو طرح کا ہوتا ہے۔ منظّم پلاٹ اور غیر منظّم پلاٹ۔

منظم پلاٹ میں واقعات کو ربط و ترتیب کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے جس میں غیر ضروری واقعات و جزئیات سے پرہیز کیا جاتا ہے۔ جبکہ غیر منظم پلاٹ میں واقعات کی ترتیب و تنظیم کا خیال نہیں رکھا جاتا اس کے علاوہ قصہ کے وسط اور نقطہ عروج سے بھی ناول کا آغاز کیا جاتا ہے۔ قصے کی تعداد کے اعتبار سے پلاٹ کی دو قسمیں ہوسکتی ہیں۔ اکہرا پلاٹ اور مرکب پلاٹ۔ اکہرے پلاٹ میں کسی ایک ہی قصہ کو بیان کیا جاتا ہے اور کہانی اسی کے توسط سے ارتقائی منازل طے کرتی ہے۔ مرکب پلاٹ وہ ہوتا ہے جس میں دو یا اس سے زیادہ قصوں کو بیان کیا جاتا ہے اور تمام ہی قصوں کو ناول نگار ایک لڑی میں پروتا ہے۔ پلاٹ کی تشکیل میں وقت کی کارفرمائی کو بھی ملحوظ رکھا جاتا ہے اور اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ کہانی کی ابتداء اور انتہا کے درمیان زمانی تسلسل برقرار ہے یا اس تسلسل کو توڑ دیا گیا ہے۔ اردو ناول نگاری کے تمام ادوار میں پلاٹ کی سطح پر جو تبدیلیاں رونما ہوئیں اس کے پیش نظر یہ کہا جاسکتا ہے کہ پلاٹ کی تشکیل و ترتیب اپنے موضوع کی مرہون منت ہوتی ہے۔ ہر دور میں وقت اور حالات کی تبدیلی کے مدنظر تکنیک کا استعمال کیا گیا جو اس دور کی ضرورتوں کے مطابق قصے کو بااثر بنانے کے لیے تھا۔ ہر دور کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں جس کے باعث چیزوں کو اس کے تناظر میں مرتب کیا جاتا ہے۔ اس لیے پلاٹ کی تفہیم و تعبیر میں ان تمام وسائل پر نظر رکھنا ضروری ہے جن سے پلاٹ کی تعمیر ہوتی ہے۔

کردار کے متعلق گفتگو کرتے ہوئے بتایا گیا ہے کہ ناول کی ساخت میں دوسرا اہم عنصر کردار نگاری یا کردار سازی ہے۔ کردار نگاری کے معنی ہیں سیرت نگاری، اشخاص قصہ کے احوال و اطوار کا بیان ۔ کرداروں کے ذریعہ ہی کہانی کا ارتقاء ہوتا ہے اور واقعات روبہ عمل ہوتے ہیں۔ ناول کے کردار ہماری حقیقی زندگی سے ماخوذ ہوتے ہیں جو اپنے طرزِ عمل اور افتادِ طبع کے باعث منفرد شناخت رکھتے ہیں۔ کردار مختلف رویوں کا مرکب ہوتا ہے۔ اس کے تخیلات و احساسات آفاقی اصولوں کے تحت پروان چڑھتے ہیں۔ کردار اپنے توارث اور ماحول سے اثرات قبول کرتا ہے۔ زندگی میں پیش آنے والے حادثات و

سانحات ان کے اندر تبدیلی لاتے ہیں جس کی وجہ سے کچھ کردار اس قدر ٹھوس اور حقیقی معلوم ہوتے ہیں کہ ہمیں ان پر اصلیت کا گمان ہونے لگتا ہے۔ کبھی بالواسطہ تو کبھی براہِ راست طریقہ سے طرز معاشرت، تہذیب وثقافت، سماجی، سیاسی اور معاشی حالات کے پس منظر میں کرداروں کی شخصیت اور انفرادیت سے واقفیت حاصل کرتے ہیں۔ ناول میں کردار اور کردار نگاری کی اہمیت اتنی ہی زیادہ ہے جتنی شاعری میں رمزیت وایمائیت اور تشبیہ واستعارے کی۔ ناول میں کرداروں کے توسط سے ہی قصہ کا ارتقاء ہوتا ہے۔ عام طور پر کردار دو قسم کے ہوتے ہیں سادہ اور پیچیدہ اور ناول میں ان دونوں کرداروں کی اپنی اہمیت ہوتی ہے۔ ناول کے نقادوں نے اکثر پیچیدہ کرداروں کو سادہ کرداروں پر فوقیت دی ہے جبکہ کرداروں کا مطالعہ اسی پس منظر میں کرنا چاہیے جس میں واقعہ ارتقا پذیر ہوتا ہے۔ ان احوال وکوائف کو بھی مدنظر رکھنا چاہیے جن سے کردار کا سابقہ پڑتا ہے اور یہ کہ ناول نگار کن وجوہات اور محرکات کے تحت کرداروں کو تشکیل دیتا ہے اور کرداروں کی تعمیر میں ان کے ذہنی رویوں کا عمل دخل کس نوعیت کا ہے۔ سادہ کردار و کے متعلق کہا جا سکتا ہے کہ یہ کردار کسی ایک صفت کے پیش نظر تخلیق کیا جاتا ہے۔ اس کردار کو جس صفت کے حوالے سے تعمیر کیا جاتا ہے وہ ابتدا سے آخر تک برقرار رہتی ہے۔ ان میں موجود صفات جیسے خودداری، انا، ضد، ہٹ، اصلاحی رجحان/اصلاح پسندی وغیرہ میں کسی بھی قسم کی کوئی تبدیلی رونما نہیں ہوتی۔ ناول نگار سادہ کردار کی شخصیت کو تفصیل سے بیان کرتا ہے۔ اس کے علاوہ سادہ کردار کی ایک صفت یہ بھی ہوتی ہے کہ آگے آنے والے واقعہ میں کردار کا عمل یا ردعمل قاری کی سوچ کے مطابق ہوتا ہے۔ پیچیدہ کردار حالات کے پیش نظر تبدیل ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور ان کے کردار کی تبدیلی ماضی میں رونما ہونے والے واقعات و حادثات کا نتیجہ ہوتی ہے۔ کرداروں کا یہ دورخہ پن مستقل اور دائمی ہوتا ہے ناول نگار ان تغیرات کے پس منظر میں موجود وجوہات کا بیان وضاحت سے کرتا ہے۔ پیچیدہ یا متحرک کردار کی دوسری صفت یہ ہوتی ہے کہ وہ اپنی سمجھ کے مطابق اقدار، کمٹمنٹ (Commitment) اور اپنے رویوں میں تبدیلی لاتے ہیں۔ یہ

ڈرامائی انداز میں وقت کی ضرورت کے تحت بدلتے رہتے ہیں اور ان کی یہ تبدیلی پائیدار نہیں ہوتی۔ ناول میں کرداروں کے درجات کی تقسیم مرکزی اور ضمنی کردار کے حوالے سے بھی کی جاتی ہے۔ مرکزی کردار وہ ہوتا ہے جس کے گرد ناول کا تانا بانا بنا گیا ہو۔ یہ کردار Centre of Attraction کہلاتا ہے۔ ضمنی کردار وہ ہوتے ہیں جو مرکزی کردار کے وسیلے سے ناول میں پیش کیے جاتے ہیں۔ ناول میں ان کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے۔ ناول کی ساخت میں توازن برقرار رکھنے کے لیے ان تمام تشکیلی عناصر کو ہنر مندی کے ساتھ برتا جاتا ہے جس سے کردار نگاری کی مختلف جہتیں سامنے آتی ہیں۔ بیانیہ طریقۂ کار میں کردار نگاری کو بہت اہمیت حاصل ہے کیوں کہ کرداروں کی پیش کش ان کا عمل، ردعمل، Stimulas (مہیج) پورے ناول پر محیط ہوتا ہے۔ لہٰذا اس اعتبار سے کرداروں کی پیش کش میں دو طریقوں کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ براہ راست کردار نگاری (Direct characterization) اور بلواسطہ کردار نگاری (Indirect characterization)۔ براہِ راست کردار نگاری میں راوی کردار کی تمام خصوصیات، اس کی خوبیوں اور خامیوں، اخلاق وعادات کو قلم بند کرتا ہے اور پھر قصہ کو آگے بڑھاتا ہے۔ اس میں راوی کرداروں کے ذریعہ ہی ان کی زندگی کے رموز ونکات، اتار چڑھاؤ، داخلی وخارجی کیفیات اور ان کی نفسیاتی توجیہات کو سامنے لاتا ہے اور اس کے لیے مختلف طریقۂ کار کا استعمال کرتا ہے جس سے کرداروں کا تفاعل ہوتا ہے۔ یہ اجزا جسمانی توضیحات (Physical Description)، رویوں کے ذریعہ (Attitude Appearance) مکالمے (Dialogues) سوچ/خیال (Thoughts) ہیں جن کے ذیعہ بلواسطہ طور پر کرداروں کی تشکیل کا کام انجام دیا جاتا ہے۔ درج بالا تمام نکات کردار کی داخلی کیفیات سے متعلق ہیں لیکن کردار کا خارجی ماحول اس کی تزئین وآرائش بھی کردار کی شخصیت کا غماز ہوتا ہے۔ انسان اپنے گھر اور اردگرد کے ماحول کو اپنی پسند اور ناپسند کے مطابق سنوارتا اور سجاتا ہے۔ چنانچہ کردار کو سمجھنے میں ماحول سے بھی مدد لی جاتی ہے۔ اردو ناول میں کرداروں کے متعلق ہر دور میں رویے تبدیل ہوتے رہے ہیں۔

ابتدائی ناولوں میں صفاتی کردار پیش کیے گئے اور ایسے ناول لکھے گئے جن میں کردار یا تو خوبیوں کا مجموعہ ہوتا یا خامیوں کا مجسمہ۔ اس دور کے ناولوں میں کردار کے فنی محاسن و معائب کی طرف توجہ نہیں دی گئی۔ ترقی پسند ناول نگاروں کے یہاں کردار سماجی روایات، ظالم ومظلوم کی کشمکش اور قربانی کے جذبے سے معمور نظر آتے ہیں۔ بنظر غائر دیکھا جائے تو اس دور میں کرداروں کی فنی تجسیم پر زور نہیں دیا گیا۔ لیکن کرداروں کی پیش کش کے لیے ایسی فضا تخلیق کی گئی جس میں وہ کردار اپنے ماحول سے ہم آہنگ نظر آنے لگے۔ جدید ناول نگاری کے دور میں کرداروں کو فنی نقطۂ نظر کے تحت تشکیل دیا گیا جس سے کردار حقیقی زندگی سے قریب معلوم ہونے لگے۔ بالواسطہ کردار نگاری کے ذریعہ ان تمام tools کو بروئے کار لایا گیا جس سے کردار کی داخلی کیفیات کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکے۔ مابعد جدید دور میں کرداروں نے اپنی وضع قدیم اختیار کر لی اور انہیں دوبارہ زندگی کے اظہار کا وسیلہ بنا کر ناول تخلیق کیے گئے۔ مختلف تکنیک اور نقطہ ہائے نظر کے تحت کردار پر نئے نئے تجربات کیے گئے۔ ٹکنولوجی کی اجارہ داری، جنریشن گیپ، جنسیت، اقتدار پرستی اور تیز رفتار زندگی میں پیدا ہونے والے مسائل نے کس طرح انسانی جذبات واحساسات کو جھنجوڑ کر رکھ دیا ہے، اس کے تناظر میں کرداروں کی تجسیم کی گئی۔

ناول کا ایک اہم جز زمان ومکاں ہے۔ زمان کو وقت سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ وقت کا استنباط زمان کے وسیع تناظر میں کیا جاتا ہے اور مکان یا جگہ، مقام یا جائے وقوعہ کا تعین کرتا ہے۔ ناول میں زمان ومکاں کی کارفرمائی بھی لازم وملزوم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ چونکہ ناول کا کینوس زمان ومکاں کے محدود دائرے پر مشروط نہیں ہوتا۔ یہ چند ماہ یا چند سال سے مستثنیٰ آفاقی اصولوں پر مبنی ہوتا ہے۔ اردو ناول میں زمانی ساخت کے حوالے سے مختلف تجربات کیے جاتے رہے ہیں۔ ابتدائی ناولوں میں واقعات کو زمانی تسلسل و تواتر کے ساتھ بیان کیا جاتا تھا جس سے قصہ ایک مخصوص پیٹرن (Pattern) کے تحت ارتقا پذیر ہوتا تھا۔ ناول کے آغاز، عروج، انجام میں زمانی وحدت (Time sequence) ہوتی تھی۔ مثال کے طور پر

مراۃ العروس، فسانہ آزاد، گئودان وغیرہ۔ یوں تو بعد کے دور میں بھی ایسے ناول لکھے گئے جن میں زمانی تسلسل کو برقرار رکھا گیا ہے لیکن ان میں انداز بیان کے مختلف طریقوں سے متن میں حسن پیدا کیا گیا جس سے بظاہر تو قصہ ترتیب وار ارتقائی منازل طے کرتا ہے مگر اس کی فضا، ماحول اور مختلف تکنیک سے واقعات میں فنی تہہ داری پیدا ہو جاتی ہے۔ ناول میں وقت کا پیمانہ منشاء مصنف کے مطابق پھیلتا اور سمٹتا رہتا ہے۔ شعور کے ذریعہ ناول نگار ذہنی بہاؤ کے پیش نظر واقعات کو بیان کرتا ہے۔ اسی لیے واقعات کا دائرہ کبھی ایک دن پر محیط ہوتا ہے تو کبھی صدیوں پر۔ ناول میں زمان کی شناخت یا تو تاریخی ترتیب سے کی جاتی ہے یا دیگر ذرائع سے مثلاً موسم کی تبدیلی، کوئل کی کوک، آموں کا پکنا، سوکھے ہوئے پتوں کا بکھرنا، ہوا میں خنکی کا احساس وغیرہ سے وقت کے تغیر کا احساس ہوتا ہے۔ راوی کو وقت کے فطری رفتار پر مکمل اختیار حاصل ہوتا ہے۔ وہ زمانی و مکانی قید و بند سے آزاد قصہ کو ماضی یا مستقبل میں بیان کرنے کے علاوہ اس کو درمیان میں روک کر کسی صورت حال (Description) یا کسی کردار کے احساسات و جذبات کو بھی بیان کرنے لگتا ہے۔ حال کو درمیان میں روک کر تخیلات کے ذریعہ بھی وقت کی توسیع کی جاتی ہے/ پھیلایا جاتا ہے۔ مکاں کا تعلق جگہ سے ہوتا ہے یعنی واقعہ یا قصہ کس مقام پر پیش آیا۔ جائے وقوع کس شہر یا کس ملک سے تعلق رکھتی ہے۔ اس بات کو واضح کرنے کے لئے بیان کنندہ یا تو براہ راست طریقہ سے ملک یا شہر کا نام متعین کر دیتا ہے یا پھر بالواسطہ طریقہ کار کا استعمال کرتا ہے جس میں تہذیب و ثقافت، آب وہوا، رنگ و نسل، معاشرت، جغرافیائی حالات کے بیان سے مدد لیتا ہے۔ ناول کی ساخت میں، پلاٹ، کردار اور زمان و مکاں اساسی حیثیت رکھتے ہیں اور انہیں کی بنیاد پر دیگر فنی لوازمات کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔

چوتھا باب **''ناول میں اظہار و بیان کے وسائل''** کے عنوان سے ہے۔ جس میں اسلوب بیان کے متعلق گفتگو کی گئی ہے اور اس کے متعلقات (اساطیر، طنز، قول محال، پیکر تراشی، علامت، راوی، بیانیہ، نقطہ نظر، شعور کی رو، داخلی خود کلامی، فلیش بیک) کا تفصیل سے ذکر کیا گیا ہے اور بتایا ہے کہ اسلوب کا تعلق

زبان وبیان کے مختلف طریقۂ کار سے ہے یعنی کوئی بات کہنے کے لیے شاعر یا مصنف کون سا ڈھنگ یا طرز اختیار کرتا ہے۔ ایک ہی مضمون کو بیان کرنے کے لیے طرح طرح کے پیرایۂ اظہار سے کام لیا جاتا ہے اور اسلوب کی خارجی حیثیت و ماہیئت کی وساطت سے فن پارے کے داخلی عوامل کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ بنیادی طور پر اسلوب کا مطالعہ صوتیات، لفظیات، نحویات اور معنیات کی لسانی سطحوں کے حوالے سے کیا جاتا ہے اور اسی کے تناظر میں کسی عہد کی زبان، کسی صنف، کسی متن یا ہیئت یا مصنف کے منتخبہ طرزِ بیان کے امتیازات کا تعین کیا جاتا ہے۔ فکشن میں بھی ان تمام عناصر کو مدنظر رکھا جاتا ہے۔ شعر و ادب کی لسانی تفہیم کے لیے اسلوب کا مطالعہ نہایت ضروری ہے۔ اس کے ذریعہ فن پارے کی ماہیئت اور اس کے ادبی عوامل و محرکات کا تجزیہ کیا جاتا ہے اور اس بات کا اندازہ لگایا جاتا ہے کہ فن کار نے متن کی تشکیل میں مخصوص طریقۂ کار کا ہی کیوں استعمال کیا ہے۔ شاعری میں ابہام، علامت نگاری، قولِ محال، طنز اور امیجری وغیرہ کی بنیاد پر کسی بھی نظم یا غزل کا تجزیہ کیا جاتا رہا ہے لیکن چونکہ ان اصطلاحات کا تعلق اسلوب بیان سے ہے لہٰذا فن پارہ کا جائزہ لیتے وقت پلاٹ، کردار اور زمان و مکاں کے علاوہ اس کے تمام انسلاکات کی توضیح و تشریح بھی ضروری ہے تا کہ مصنف کے طرزِ بیان کی وضاحت ہو سکے۔ اسلوب کی سطح پر کسی فن پارہ میں اساطیر کی کارفرمائی کو بھی ملحوظِ خاطر رکھا جاتا ہے اور اس کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ اساطیر سے مراد دیوی، دیوتاؤں کے قصے، پرانی روایات، مختلف عقائد کو بنیاد بنا کر علامات وضع کر لینا ہے۔ زندگی کے معاملات و مسائل کو سمجھنے اور اپنے عہد کے حقائق کو واضح کرنے کے لیے ہر زمانے میں اساطیری طرزِ فکر سے کام لیا گیا ہے۔ انسان اپنی سائکی میں موجود تخیلات اور عقائد کی بنیاد پر اساطیر تخلیق کرتا رہا ہے۔ کائنات کے اسرار و رموز سے واقفیت حاصل کرنے کے لیے مختلف مذاہب اور عہد نامہ عتیق کے قصص سے مدد لی جاتی رہی ہے اور اس کے لیے داستانوی اور حکایتی انداز، تمثیلی اور استعاراتی طریقہ کار اختیار کیا جاتا ہے۔ ان نکات کو مدنظر رکھتے ہوئے کسی متن کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ Irony پر مشتمل جملوں میں ایسے الفاظ کا استعمال کیا جاتا ہے جس سے کسی بات کے ظاہری معنی مراد نہ

لے کر اس میں مضمر کوئی سماجی یا معاشرتی حقیقت کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہوتا ہے۔ جس میں طنز کا عنصر غالب ہوتا ہے۔ یعنی طنزیہ تحریر سے مراد وہ تحریر ہے جس میں الفاظ کے حقیقی معنی کے بجائے اس میں پوشیدہ معنی کی طرف نشاندہی کی گئی ہو۔ یہ بھی بیان کا ایک طریقہ کار ہے جس سے مصنف متن کو دلچسپ بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ عام طور پر قول محال یا Paradox کا تعلق نظم سے ہوتا ہے۔ نظم کی تشریح وتعبیر کے لیے Paradox کی اصطلاح کا استعمال کیا جاتا ہے۔ Paradox کی اصطلاح جدید نقادوں کے یہاں نمایاں حیثیت رکھتی ہے۔ اردو فکشن بالخصوص ناول میں جملوں کی سطح پر Paradox کا استعمال بہت کم ہے جب کہ حالات میں تضاد کا عنصر اکثر ناولوں میں مل جاتا ہے۔ ایک ہی جملے میں متضاد لفظوں کا موجود ہونا بھی قول محال کے زمرے میں آتا ہے۔ یعنی بظاہر وہ ناممکن الوقوع ہو لیکن شاعر یا مصنف کے عندیہ میں درست ہو۔ اس کے علاوہ منظر نگاری کے لیے مصنف پیکر تراشی سے کام لیتا ہے۔ پیکر تراشی سے مراد کسی شئے، کسی عمل یا کسی خیال کا مخصوص لفظوں کے ذریعہ ذہن میں پیکر ابھارنا ہے۔ اس میں مصنف تشبیہ اور استعارے کی مدد سے مختلف پیکر تراشتا ہے۔ Imagery کے ذریعہ جملوں کی تزئین کاری تو ہوتی ہی ہے لیکن کسی خاص بات کی ترسیل بھی مقصود ہوتی ہے۔ کسی بات میں معنویت پیدا کرنے کے لیے امیجری کے طریقہ کار سے کام لیا جاتا ہے۔ متن تخلیق کرتے وقت علامتوں کی وساطت سے انسان کی داخلی کیفیت کی زبوں حالی، بے چہرگی اور اپنے وجود کی شناخت جیسے مسائل کو اجاگر کیا گیا جاتا ہے۔ جس سے متن کو تجریدی بنانے میں بھی مدد ملتی ہے۔ یہ طرز، بیان کا ایک طریقہ کار ہے جس میں مصنف فن پارہ کو تخلیق کرتے وقت علامتوں کی مدد سے ایسے الفاظ اور فقرے تشکیل دیتا ہے جو ذہن کو بالواسطہ طور پر ان علامتوں کے بنیادی وصف کی جانب منتقل کر دیتے ہیں۔

اردو کی فکشن تنقید میں راوی، بیانیہ (Narration) اور نقطۂ نظر (Point of view) کے مباحث عام ہو رہے ہیں۔ اردو تنقید میں Narratology نے اپنی جگہ بنالی ہے جس کی رو سے راوی، بیانیہ اور نقطۂ نظر

ناول کی تشکیل میں نہایت اہمیت کے حامل ہیں۔ ہر بیان کی ہوئی بات بیانیہ کہلاتی ہے۔ تاریخ ہو یا صحافت، ادب ہو یا سائنس، بیانیہ کا دائرہ کار نہایت وسیع ہے۔ فکشن میں خواہ ناول ہو یا افسانہ بیانیہ اس کا لازمی جز ہے اور بیانیہ کے زیر اثر ہی کردار، منظر، مکالمے اور دیگر عناصر تشکیل پاتے ہیں۔ فکشن میں بیانیہ کو بیان کرنے والا راوی (Narrator) کہلاتا ہے۔ ناول یا افسانے میں مصنف واقعہ کو بیان کرنے کے لیے ایک راوی تشکیل دیتا ہے اور وہ راوی اپنے نقطۂ نظر کے مطابق کہانی کو بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ اسی لیے راوی، نقطۂ نظر اور بیانیہ میں گہرا تعلق ہوتا ہے۔ واقعہ ترتیب دیتے وقت بیانیہ جن اوصاف و امتیازات کا متقاضی ہوتا ہے راوی اس کو اپنے نقطۂ نظر سے ہم آہنگ کر لیتا ہے اور کہانی اس انداز سے بیان کرتا ہے جو اس کے نقطۂ نظر کی توثیق کرتی ہے۔ راوی عورت ہو یا مرد، بوڑھا ہو یا بچہ اپنے نقطۂ نظر کا پابند ہوتا ہے جس میں اس کی عمر، شعور، طبقہ، جنس اور دیگر عوامل کو ملحوظ رکھنا لازمی ہوتا ہے تاکہ راوی کے بیان میں تضاد کی کیفیت نہ پیدا ہو۔ راوی کے نقطۂ نظر کی صحیح تشکیل بیانیہ کو مستند بناتی ہے۔ راوی دو قسم کے ہوتے ہیں۔ واحد غائب یا ہمہ داں راوی اور واحد متکلم۔ ہمہ داں راوی ''وہ'' کے ذریعہ قصہ بیان کرتا ہے اور ناول میں ہر جگہ موجود ہوتا ہے۔ کوئی بھی پوشیدہ بات اس کی نظر سے اوجھل نہیں رہتی۔ یہ کرداروں کے احساسات و جذبات، حرکات و سکنات اور تمام اسرار و رموز سے مکمل واقفیت رکھتا ہے۔ جب کہ واحد متکلم راوی ''میں'' کے ذریعہ محض انہیں باتوں کو بیان کر سکتا ہے جو اس کے ساتھ پیش آئی ہوں یا اس کے مشاہدے میں ہوں۔ واحد متکلم راوی کو دو طریقوں سے تشکیل دیا جاتا ہے۔ پہلا وہ جو صرف اپنے ارد گرد رونما ہونے والے واقعات کو بیان کرے اور خود اس کا تعلق ان حالات و واقعات سے نہ ہو۔ دوسرا طریقہ یہ کہ واحد متکلم راوی بحیثیت کردار ناول میں موجود ہو اور ایک کردار کی حیثیت سے واقعہ میں اس کا عمل دخل ہو۔ بعض دفعہ ایسا بھی ہوتا ہے کہ مصنف واقعات کو مستند بنانے کی غرض سے اپنے نام کا ایک ایسا راوی تشکیل دیتا ہے جو دوسرے واحد متکلم کردار راوی کے توسط سے کہانی سنتا ہے۔ راوی خواہ واحد غائب ہو یا واحد متکلم دونوں کا نقطۂ نظر مختلف ہوتا ہے۔ واحد غائب آزادانہ طور پر اپنے نقطۂ نظر کی تشکیل کرتا

ہے جب کہ واحد متکلم راوی متن کی تخلیق میں محدود ذرائع سے کام لیتا ہے۔ لیکن دونوں ہی راوی ناول کے موضوع یا تھیم سے متعلق انہیں گوشوں کو اجاگر کرتے ہیں جن کا تعلق براہ راست یا بالواسطہ واقعہ سے ہوتا ہے۔ ناول میں واقعہ کو موثر بنانے کے لیے تکنیک کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اسلوب اور تکنیک کے حوالے سے اس بات کا ذکر کر دینا بھی ضروری ہے کہ اسلوب اور تکنیک دو مختلف چیزیں ہیں ہر مصنف کا اپنا ایک اسلوب ہوتا ہے مصنف اپنے طرز تحریر یا اسلوب سے پہچانا جاتا ہے اور یہ طرز تحریر اس کی شخصیت کا حصہ ہوتا ہے جس طبقہ اور ماحول میں تخلیق کار زندگی گذارتا ہے اور قریب سے اپنے اردگرد کی اشیا کو دیکھتا اور محسوس کرتا ہے تو وہ اس کے اندرون میں پیوست ہو جاتی ہیں۔ لہذا متن تخلیق کرتے وقت وہ تمام عناصر جو اس کی زندگی کا حصہ ہوتے ہیں، براہ راست یا بلواسطہ اس کی تحریر میں شامل ہو جاتے ہیں۔ لیکن تکنیک اس سے مختلف ہے تکنیک کا استعمال کسی بھی تحریر کو موثر اور دلکش بنانے کے لیے ہوتا ہے تا کہ فن پارہ کی جمالیاتی معنویت اجاگر ہو سکے۔ تخلیق کار اپنے اسلوب یا تحریر میں تزئین کاری کی غرض سے مختلف تکنیکوں سے کام لیتا ہے۔ حالانکہ مصنف اس کا استعمال شعوری طور پر نہیں کرتا ہے بلکہ افسانہ یا ناول کا موضوع کسی تکنیک کو استعمال کرنے کا تقاضا کرتا ہے۔ متن میں تکنیک کی نشاندہی بآسانی کی جاسکتی ہے۔ مثال کے طور پر کوئی کہانی لکھتے وقت اس میں فلیش بیک، شعور کی رو، داخلی خودکلامی وغیرہ سے کام لے کر متن کو دلکش بنایا جاتا ہے۔

شعور کی رو سے مراد کردار یا راوی کی سوچ کا وہ آزادانہ بہاؤ ہے جو اس کے تخیلات واحساسات اور ادراک پر مبنی ہوتا ہے۔ اس تکنیک میں کردار یا راوی اپنے خیالات کا تانا بانا گزشتہ خیالات سے مربوط نہیں رکھ پاتا۔ یا پھر کسی خیال کے بعد کوئی دوسرا خیال اس انداز سے ذہن میں آتا ہے کہ ان میں منطقی ربط و تسلسل موجود نہیں ہوتا۔ شعور کی رو میں کردار کی سوچ غیر مربوط اور غیر منضبط ہوتی ہے۔ جبکہ (Interior Monologue) داخلی خودکلامی میں واحد متکلم ''میں'' کے ذریعہ ذہن میں آنے والے خیالات کا سلسلہ مربوط، منطقی، مرتب اور موجودہ حالات کے مطابق ہوتا ہے۔ یہ شعور کی رو کی ہی ایک شکل ہے۔ شعور کی رو کی

دوسری شکل Free Indirect Dicsourse ہے جس کو فرانسیسی زبان میں Style indirect libre بھی کہا جاتا ہے۔ جہاں کردار کے خیالات واحساسات اور تخیلات کو واحد غائب راوی ''وہ'' کے ذریعہ بیان کرتا ہے اور راوی کردار کی سوچ کو ترتیب وار بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ کردار کے خیالات کی باگ ڈور واحد غائب راوی کے ہاتھ میں ہوتی ہے اور بیک وقت کردار اور راوی دونوں ساتھ ساتھ اپنی شمولیت کا احساس دلاتے ہیں۔ Free indirect discourse میں کردار موجودہ حالات کے توسط سے ماضی اور مستقبل کے متعلق بھی سوچنے لگتا ہے۔ فلیش بیک اسے کہتے ہیں جس میں مصنف کسی کردار کی سوچ یا اس کی یادوں کو ماضی کے حوالے سے بیان کرے۔ اس تکنیک میں لمحۂ حال اور لمحۂ ماضی ایک مرکز پر جمع ہوجاتے ہیں۔ ناول میں واقعات کا سلسلہ زمانۂ حال سے منقطع ہوکر ماضی سے منسلک ہوجاتا ہے اور قصہ ماضی کے توسط سے واحد غائب راوی کے ذریعہ بیان کیا جانے لگتا ہے۔ اس کے علاوہ خطوط اور ڈائری کی تکنیک سے بھی اردو ناول میں تجربات کیے جاچکے ہیں۔ ان تمام نکات کے پیشِ نظر ناولوں کا جائزہ لیا گیا ہے۔

پانچواں باب **''ناول تنقید کے امکانات''** ہے۔ جس میں ناول تنقید کے منظرنامے کا جائزہ لیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ پلاٹ، کردار، زبان وبیان، تکنیک کے حوالے سے مزید گفتگو کی ضرورت ہے ساتھ ہی مابعد جدید تھیوریز (تانیثیت، نئی تاریخیت، بین المتونیت، مابعد نوآبادیات) کے حوالے سے ناول تنقید کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ تھیوریز کے حوالے سے ناقدین نے ناول کی جانب خصوصی توجہ نہیں دی ہے۔ چند نقادوں کے علاوہ اکثر ناقدین نے ناول کے حوالے سے کسی نئی بحث کا آغاز نہیں کیا ہے اور وہی پیش پا افتادہ طریقہ کار کو ذہن میں رکھتے ہوئے مضامین قلمبند کیے ہیں۔ جبکہ ناول کے فنی مباحث کے ساتھ ادبی تھیوریز کے حوالے سے ناول کا جائزہ لیا جانا چاہیے۔ ناول کے پیشِ نظر کئی نقادوں کے مضامین بنیادی مباحث کی تفہیم میں اہمیت کے حامل ہیں۔ لیکن اس پر مزید گفتگو نہ کرنا ناول تنقید کا المیہ ہے۔ ناول تنقید کے متعلق یہ کہا جاسکتا ہے کہ روایتی طریقہ کار کو ملحوظ رکھتے ہوئے اردو ناولوں کا مطالعہ کرنا متن کی تفہیم میں اب خاص اہمیت

نہیں رکھتا ہے کیونکہ زندگی میں ہونے والے روز بہ روز انکشافات نے فکشن میں بھی اپنی جگہ بنالی ہے۔جس کے باعث نئے مسائل و مباحث کی ادب میں شمولیت ہوگئی ہے۔لہذا ان تمام پوشیدہ عناصر اور مضمرات کو واضح کرنے اوران کا جائزہ لینے کے لیے نظریاتی مباحث کو عمل میں لانا ہوگا اور ناول کا تجزیہ اس انداز سے کرنا ہوگا جس سے ناول تنقید کے دیگر امکانات بھی ظاہر ہوسکیں۔

آخر میں ''**خلاصہ کلام**'' کے تحت تمام ابواب کا مختصراً جائزہ لیا گیا ہے۔

فہرست

ناول ایک بیانیہ صنف ہے جس کی بنیاد قصے پر ہوتی ہے۔ ازل سے ہی انسان کی سرشت میں تلاش وجستجو، کشمکش، فکر وعمل کے اجزاء موجود ہیں جو قصہ کی اصل بنیاد ہے۔ داخلی کشمکش کو خارجی حقائق کے ساتھ اس طرح بیان کرنا کہ وہ ایک قصہ کی شکل میں ابھر کر ہمارے سامنے آجائے اور ساتھ ہی تخیل کی آمیزش سے مواد کی تخلیق نو کا کام انجام دیا جائے جس پر حقیقت کا التباس ہو تو وہ ناول کہلاتا ہے۔ ویسے مختلف ادیبوں نے اپنے اپنے اندازِ فکر سے ناول کی تعریف متعین کی ہے۔

M.H Abrams اپنی کتاب A Glossory of Literary Terms میں لکھتے ہیں:

"The terms for the novel in most European Languages is "Roman" which is derived from the medievial term "The Romance" the English name for the form, on the other hand is literally derived from the Italian novella "A new little thing" ۱؎

ترجمہ: زیادہ تر یوروپین زبانوں میں ناول کو رومان کہا جاتا ہے اور یہ رومان لفظ "Romance" سے اخذ کیا گیا ہے۔ ناول کا انگریزی نام اطالوی زبان کے لفظ ناویلا سے مشتق ہے جس کا مطلب ''ایک نئی چھوٹی چیز'' ہے۔

آکسفورڈ انگلش ڈکشنری میں ناول کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:

"Novel is a fictitious prose narrative of tale of

considerable length, in which character and actions representative of real life of the past or present times are portraited in a plot of more or less complexity." ۲

ترجمہ:

ناول ایک خیالی بیانیہ نثر ہے جو طوالت کا متقاضی ہے جس میں کردار اور ان کی حرکات وسکنات سے زمانۂ ماضی اور حال کی حقیقی زندگی کو پیش کیا جاتا ہے اور (اس کو) کم وبیش پیچیدگی کے ساتھ پلاٹ میں تفصیل سے بیان کیا جاتا ہے۔

ڈاکٹر اسلم آزاد اپنی کتاب ''اردو ناول آزادی کے بعد'' میں ناول کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ناول دراصل اطالوی (Italian) زبان کے لفظ ناویلا سے مشتق ہے جو انگریزی کے توسط سے اردو میں آیا۔ روزمرہ کے واقعات و حادثات کو تسلسل اور ربط کے ساتھ اٹلی والے ناویلا کے نام سے یاد کرتے ہیں۔'' ۳

دنیا کا سب سے پہلا ناول سروانٹس (Cervants) (۱۶۱۶۔۱۵۴۷) کا Don Quixote ہے جو ۱۶۰۷ء میں اسپین میں شائع ہوا۔ اس کے بعد انگریزی زبان میں ناول کی ابتدا ہوئی۔ انگریزی کا سب سے پہلا ناول Samoel Richardson کا Pamela (۱۷۴۰ء) ہے۔ اس کے بعد Henry Feilding کا ناول Tom Jones منظر عام پر آیا۔ فیلڈنگ ناول کو نثر میں لکھا ہوا ایک طربناک رزمیہ کہتا ہے۔

یوں تو انگریزی میں بہت سے ناول لکھے گئے لیکن جن ناول نگاروں کے یہاں خاص طور پر جدید فکر، حقیقت نگاری، سماجی کشمکش، تلاش وجستجو، داخلی قوتوں اور خارجی حقائق کی بازیافت کا احساس زیادہ واضح ہو کر سامنے آتا ہے ان میں ڈینیل ڈیفو، رابنسن کروسو، رچرڈسن اور فیلڈنگ اہمیت کے حامل ہیں۔

درج بالا ناول نگاروں کے ذریعہ ناول نگاری کی ابتداء ہوئی جن میں فکری وفنی تعمیر وتشکیل کے

ابتدائی نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں۔رفتہ رفتہ ناول نے ترقی کی منزلیں طے کیں اور فکر وفن کے نئے پہلوؤں کو اپنے دامن میں سمیٹا جس میں فرد اور سماج کے باہمی رشتوں کی فنکارانہ پیش کش کو زیادہ اہمیت دی گئی۔

مغرب میں ناول کی ابتداء کے جو اسباب ہیں اردو ناول کی ابتداء کے اسباب اس سے قدرے مختلف ہیں۔اردو میں خیالی داستانیں تھیں۔مغربی ناولوں کے مطالعے سے اردو کے ادیبوں نے محسوس کیا کہ اس زبان میں بھی ہندوستان کی سماجی زندگی کے مسائل اور حقائق ناول کے فارم میں پیش کیے جا سکتے ہیں جو داستان کی خیالی دنیا سے مختلف حقائق و واقعات کی دنیا ہوگی اور جس کی معاشرے کو ضرورت بھی ہے۔لہٰذا ان مذکورہ باتوں کے پیش نظر اردو میں ناول کی طرف توجہ دی گئی۔

گیان چند جین لکھتے ہیں:

> ’’داستانوں کے زوال کے اسباب بہت روشن ہیں۔ ہر زبان میں اول اول فوق فطری رومانی قصوں کا رواج رہتا ہے۔آخر میں ناولوں کی حقیقت نگاری ان کی جگہ لے لیتی ہے۔ جو قوم جتنی جلدی طبعی اور عمرانی سائنسوں کے جدید تخیلات کو گرفت میں لے سکی یعنی ذہنی بلوغ حاصل کر سکی اس میں محیر العقول قصوں نے ناولوں کے لیے میدان خالی کر دیا۔ یہی وجہ ہے کہ انگریزی ادب میں ناول نگاری کا افتتاح سترہویں صدی میں ہوگیا ۔ اردو میں یہ منزل انیسویں صدی کے آخر میں آئی۔‘‘ [۴]

گیان چند جین کے نزدیک اہم سبب جس نے زندگی کو حقائق سے جوڑنے کی کوشش کی وہ سائنس کی ایجاد ہے۔ سیاسی اور معاشی سطح پر دنیا کے مختلف علاقوں میں انقلاب رونما ہوتے رہے ہیں جن کے نتائج بھی دوررس ثابت ہوئے ہیں اور جنھوں نے بہت سے ممالک کی تہذیبوں کی جڑوں تک کو ہلا کر رکھ دیا ہے۔ ساتھ ہی انسانی ذہنوں کو سوچنے اور غور کرنے پر مجبور کیا ہے۔اس اعتبار سے آہستہ آہستہ سائنس کی ایجاد و ترقی نے کچھ اذہان پر اپنا اثر قائم کیا اور ساری دنیا کو حقیقت کی طرف قدم بڑھانے کی ترغیب دی۔جن میں سے ایک نام چارلس ڈارون کا ہے جس نے ۱۸۵۹ء میں فلسفہ ارتقا پیش کیا اور اپنے تجربات

اور عقل کی روشنی میں بتایا کہ انسان کی موجودہ صورت ارتقائی مراحل طے کرنے کا نتیجہ ہے۔

ڈارون نے زندگی کا رخ فطرت اور عقل کی طرف موڑا جہاں سے حقیقت کی بازیافت ہوئی اور مسائل، عقل کی کسوئی پر پرکھے جانے لگے۔ لوگوں نے طلسماتی دنیا کی گرفت سے نکل کر عقلیت پسندی اور سائنس کی طرف قدم بڑھایا۔ ڈارون کے ساتھ فرائڈ اور کارل مارکس کے نظریات نے لوگوں کے ذہنوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا اور یہ سوچنے پر مجبور کیا کہ عقل سے بڑھ کر کچھ نہیں۔ یہی عقل ہمیں سوچنے سمجھنے کی صلاحیت دیتی ہے اور زندگی میں آنے والی مشکلات کا ہمت و حوصلہ کے ساتھ مقابلہ کرنے کی تلقین کرتی ہے۔

ان بڑے فلسفیوں نے زندگی کی ان سچائیوں سے پردہ ہٹایا، جن سے لوگ صدیوں سے ناواقف تھے۔ ذہن و شعور کی باگ ڈور رسم و رواج کے ہاتھ میں تھی۔ لوگ عقل کو بالائے طاق رکھ کر زندگی گزار رہے تھے۔ چنانچہ سائنس کی ترقی و ترویج سے بڑے بڑے فلسفیوں نے کام لیا اور ذہن میں پڑی ہوئی گرہیں کھولیں۔ سماجی، معاشرتی، مذہبی، اخلاقی، معاشی ہر قسم کے مسائل کو زیر بحث لایا گیا اور زندگی کی سچائیوں سے لوگوں کو روشناس کرایا۔ گویا وہ ساکت و جامد اصول جنہوں نے لوگوں کے ذہنوں اور سماج پر گرفت کر رکھی تھی، ٹوٹ کر پاش پاش ہوگئے اور ان میں ذہنی بیداری پیدا ہوئی جنہیں ناول میں جگہ دی جانے لگی۔ غرض یہ کہ ناول کی دنیا عقل اور منطق سے تشکیل دی گئی اور داستانوں کا اثر زائل ہونے لگا۔

مجموعی طور پر ناول کا یہ پس منظر ان اجزاء کی طرف توجہ مبذول کراتا ہے جن کے ذریعہ ناول کا تصور ترتیب و تشکیل کے مراحل طے کرتا ہوا اپنی صورت کو پہنچتا ہے اور ناول کی تعریف متعین کی جاتی ہے۔ جس میں سب سے پہلا جز واقعہ ہے۔

واقعہ

ناول کا سب سے اہم جز قصہ یا واقعہ ہے اور واقعہ کی بنیاد پر ہی ناول ترتیب دیا جاتا ہے۔ واقعہ کے بغیر ناول کا وجود ممکن نہیں۔ E.M. Foster اس کے متعلق لکھتے ہیں:

"The novel tells a story that is the fundamental aspect without it could not exist that is the highest factor common to all novels" ۵

ترجمہ: ناول میں سب سے بنیادی پہلو کہانی کا عنصر ہے۔ کہانی یا واقعہ کے بغیر ناول کا وجود ممکن نہیں اور یہ سب سے اہم عنصر ہے جو تمام ناولوں میں ہونا لازمی ہے۔

انسان کی سرشت میں ابتداء سے ہی تلاش وجستجو کا عنصر شامل رہا ہے لہٰذا قصہ انسان کے اس فطری امر کو تسکین پہنچانے کا بہتر ذریعہ ثابت ہوا۔ قصہ کے ساتھ دلچسپی کا ہونا لازمی ہے یعنی قصہ کو اس انداز سے پیش کیا جائے کہ اس میں دلچسپی کا عنصر قاری کو برابر اپنی گرفت میں رکھے۔ مثال کے طور پر:

''ایک لڑکی کچھ سامان لینے کی غرض سے بازار گئی۔ کافی دیر بعد بھی وہ نہ لوٹی تو اس کی ماں پریشان ہوگئی۔ اس نے محلے کے بچوں کو بازار بھیج کر لڑکی کو تلاش کروایا تو معلوم ہوا کہ وہ تو بہت دیر پہلے جا چکی ہے۔ اسی طرح تین دن گزر گئے اور تیسرے دن، شام میں اس کی لاش چوراہے پر رکھے کوڑے دان کے پاس ملی۔''

اس واقعہ میں قاری کے لیے دلچسپی اور جستجو دونوں عناصر موجود ہیں جس میں لڑکی کے غائب ہونے سے لے کر اس کی لاش کے برآمد ہونے تک قاری مسلسل تجسس میں مبتلا رہے گا۔

احسن فاروقی اور نورالحسن ہاشمی لکھتے ہیں کہ:

''قصہ کی خوبی یہی ہے کہ ہر دم یہی پوچھتے رہیں کہ ''اچھا پھر کیا ہوا'' قصہ میں واقعات کو ایک دوسرے سے باندھنے والا تار کسی وقت ٹوٹنا نہیں چاہیے بلکہ یہ تار جتنا زیادہ طویل ہوگا اور واقعات جتنے اچھے گندھے ہوئے ہوں گے اتنا ہی قصہ دلچسپ ہوگا اور اتنا ہی زیادہ اس میں جی لگے گا۔'' ۶

واقعہ تین مراحل ابتداء، نقطۂ عروج اور انجام سے ترتیب پاتا ہے۔ ابتدائی مرحلہ تعارفی ہوتا ہے جس میں آئندہ واقعات کے لیے ماحول اور فضا تیار کی جاتی ہے۔ اس کے بعد واقعات سلسلہ وار آگے بڑھتے ہیں اور ان میں گتھیاں پڑنے لگتی ہیں اور جب گتھیاں پیچیدگی اختیار کر لیتی ہیں تو وہ ناول کا نقطۂ عروج کہلاتا ہے۔ پھر آہستہ آہستہ وہ گرہیں کھلنے لگتی ہیں اور ناول اپنے اختتام تک آتے ہوئے انجام کو پہنچ جاتا ہے۔ لہٰذا ناول میں واقعہ ان تمام اجزاء سے ترتیب و تشکیل پاتا ہے۔

واقعہ دو طرح کا ہوتا ہے۔ ایک حقیقی واقعہ اور دوسرا افسانوی واقعہ۔ حقیقی واقعہ وہ ہوتا ہے جس سے صحافت ہمیں روشناس کراتی ہے اور ہم نئے نئے واقعات روز اخبارات میں پڑھتے ہیں جن کا مقصد اطلاع دینا اور اس واقعہ سے ہمیں باخبر کرنا ہوتا ہے۔ حقیقی واقعہ کی اہمیت اس وقت تک ہوتی ہے جب تک وہ سرخیوں میں رہتا ہے۔ افسانوی واقعہ وہ ہوتا ہے جس میں حقیقت کے ساتھ تخیل کی آویزش بھی ہو۔ اس میں سچ اور جھوٹ کی کوئی قید نہیں ہوتی بلکہ ناول نگار ایک چھوٹے سے واقعہ کو پورے ناول پر محیط کر دیتا ہے جس سے قاری کو یہ اندازہ لگانا مشکل ہوتا ہے کہ آیا یہ واقعہ سچا ہے یا جھوٹا۔ لیکن واقعہ کا سچا یا جھوٹا ہونا ناول کے فن سے تعلق نہیں رکھتا۔ اصل بات یہ ہے کہ قاری کو اس واقعہ پر حقیقت کا التباس ہو۔

نقطۂ نظر

ناول نگار کا نقطۂ نظر کسی واقعہ کی تشکیل کا سبب بنتا ہے۔ ناول نگار زندگی کی داخلی و خارجی وسعتوں کو اپنے تجربات اور تخیلات کے پیشِ نظر ناول میں بیان کرتا ہے۔ ہر انسان کا اپنا الگ نظریہ ہوتا ہے جس کے تحت وہ چیزوں کو پسند اور ناپسند کرتا ہے۔ ناول نگار کے بھی کچھ خیالات اور محسوسات ہوتے ہیں اور اپنے اردگرد کی معلومات کا ایک بڑا ذخیرہ بھی اس کے پاس موجود ہوتا ہے جس کے مطابق وہ ناول تخلیق کرتا ہے اور اس کے ذریعہ سے نقطۂ نظر ابھر کر سامنے آتا ہے۔

سہیل بخاری اپنی کتاب ''اردو ناول نگاری'' میں لکھتے ہیں:

''فن کی رو سے ناول اس نثری قصے کو کہتے ہیں جس میں کسی خاص نقطۂ نظر کے تحت زندگی کی حقیقی و واقعی عکاسی کی گئی ہو۔'' ۷

ناول میں نقطۂ نظر کا اظہار فنی ہنرمندی کا متقاضی ہوتا ہے کیونکہ نقطہ نظر کی بے جا وضاحت ناول میں خطابت کا انداز پیدا کر دیتی ہے اور اس طرح ناول کا فن بھی مجروح ہوتا ہے۔ ناول نگار کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنا نقطۂ نظر فطری رنگ میں پیش کرے اس طرح کہ وہ قاری کے سامنے خود بخود نمایاں ہو جائے۔ اس مقصد کے لئے مصنف ایک راوی تخلیق کرتا ہے جو ایک مخصوص نقطۂ نظر کا حامل ہوتا ہے۔

دراصل نقطۂ نظر کا تعلق راوی (Narrator) سے ہوتا ہے اور یہ راوی ہی کہانی کو بیان کرتا ہے۔ وہ اپنے نقطۂ نظر کے مطابق بیانیہ کی مختلف تکنیکوں کا سہارا لیتا ہے تا کہ واقعات کو موثر انداز میں پیش کیا جا سکے اور قاری کی دلچسپی برقرار رہے۔

Percy Lubbock ''دی کرافٹ آف فکشن'' میں اس کے متعلق لکھتے ہیں:

"The novelist's choice of narrative method—— the point of view from which he tells a story—— can vitally affect the unity, emphasis and coherence of his work." ۸

ترجمہ: ناول نگار کا کہانی کو بیان کرنے کا مخصوص طریقہ ہوتا ہے اور اس نقطہ نظر کے تحت وہ کہانی کو بیان کرتا ہے اور یہ نقطۂ نظر ہی کہانی کی وحدت اور ربط کو قائم رکھنے میں مؤثر ثابت ہوتا ہے۔

واقعات کو تین طریقوں سے بیان کیا جا سکتا ہے۔

(۱) واحد متکلم (First Person) (۲) واحد حاضر (Second Person)

(۳) واحد غائب (Third Person) یا Omnicient

ان میں پہلا اور تیسرا طریقہ ہی ناول کے بیانیہ میں استعمال کیا جاتا ہے۔ واحد متکلم میں راوی

''میں'' کے ذریعہ پورا قصہ بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ اس طریقہ کار میں وہ انہیں واقعات کو زیر بحث لاتا ہے جو اس کے ساتھ یا اس کے سامنے پیش آئے ہوں۔ واحد حاضر میں قصہ ''تم'' کے ذریعہ بیان کیا جاتا ہے۔ اردو ناول میں اس صیغے میں غالباً کوئی کہانی نہیں لکھی گئی ہے۔ واحد غائب ''ہمہ داں راوی'' کی حیثیت سے قصہ بیان کرتا ہے۔ ناول میں یہ طریقہ زیادہ مؤثر ثابت ہوتا ہے۔ بعض ناولوں میں ایک سے زیادہ راوی بھی ہوتے ہیں اور واقعات و حالات کی مناسبت سے ہی انہیں ناول میں برتا جاتا ہے۔ جو ناول میں پیش کردہ واقعات کو دلچسپ بناتے ہیں کیونکہ بعض اوقات قصہ کو اس انداز میں بیان کرنے کی ضرورت ہوتی ہے جس کو ہمہ داں راوی کے بجائے واحد متکلم ہی ادا کرسکتا ہے اور کبھی واحد متکلم کے بجائے ہمہ داں راوی مؤثر ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر رضیہ فصیح احمد کا ناول ''آبلہ پا''، جس میں دو الگ الگ واحد متکلم راوی اور ایک ہمہ داں راوی موجود ہیں۔

پلاٹ

واقعات کو تسلسل کے ساتھ اس طرح بیان کرنا کہ اس میں منطقی ربط ہو، پلاٹ کہلاتا ہے۔ اور واقعات کی ہر کڑی دوسری کڑی کے ساتھ مربوط ہوتی ہے۔ ناول میں واقعات کی تشکیل سبب و نتیجہ کی منطقی ترتیب پر ہوتی ہے۔ پلاٹ کی تعمیر و تنظیم میں آغاز، وسط اور انجام کا بخوبی خیال رکھا جاتا ہے۔ ان اجزاء کا صحیح ارتباط ہی پلاٹ کو مؤثر اور دلکش بناتا ہے۔

پلاٹ دو طرح کا ہوتا ہے۔ منظم پلاٹ اور غیر منظم پلاٹ۔ منظم پلاٹ میں واقعات کو ربط و تسلسل کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے جس میں غیر ضروری واقعات و جزئیات سے پرہیز کیا جاتا ہے جبکہ غیر منظم پلاٹ میں واقعات کی ترتیب و تنظیم کا خیال نہیں رکھا جاتا اس کے علاوہ قصہ کے وسط اور نقطۂ عروج سے بھی ناول کا آغاز کیا جاتا ہے۔

E.M. Foster پلاٹ کے بارے لکھتے ہیں کہ:

"The plot maker expects us to remember, we expect him to leave no loose ends, Every action or word in a plot ought to count; it ought to be economical and spare; even when complicated it should be organic and free from dead matter, it may be difficult or easy. It may and should contain mysteries, but it ought not to mislead." 9

ترجمہ: پلاٹ کو بنانے والا ہم سے بیان کردہ واقعات کو یاد رکھنے کی امید کرتا ہے اور ہم اس سے یہ امید رکھتے ہیں کہ کہانی میں کسی طرح کی کمی واقع نہ ہو۔ پلاٹ میں موجود ہر لفظ اور ہر حرکت کا کوئی نہ کوئی مطلب ہونا چاہیے جنہیں سمجھنا زیادہ مشکل نہ ہو۔ پیچیدہ پلاٹ میں بھی کوئی ایسی بات بیان نہیں کرنا چاہیے جس کا تعلق پلاٹ سے نہ ہو۔ وہ (پلاٹ) مشکل اور آسان ہوسکتا ہے۔ اس میں پراسراریت ہوسکتی ہے یا ہونی چاہیے لیکن اسے گمراہ کن نہیں ہونا چاہیے۔

کردار

واقعات، افرادِ قصہ کے ذریعہ ہی رونما ہوتے ہیں جنہیں ہم کردار کہتے ہیں۔ واقعات اور کردار ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ناول میں زندگی کے مختلف پہلوؤں کا اظہار کرداروں کے ذریعہ ہوتا ہے۔ یہ ہماری حقیقی زندگی سے قریب تر ہوتے ہیں۔ کرداروں میں حقیقت کا رنگ جتنا زیادہ ہوتا ہے اتنے ہی وہ دلچسپ ہوتے ہیں۔ کرداروں کو ناول کے ماحول کے مطابق تخلیق کیا

جاتا ہے اور اسی فضا میں وہ ارتقائی مراحل طے کرتے ہیں۔

E.M. Foster کے مطابق کرداروں کی دو قسمیں ہیں۔ (۱) سپاٹ (Flat) (۲) تہہ دار (Round)۔ وہ لکھتے ہیں:

"We may divide characters into Flat and Round. Flat characters were called humours in the seventeenth century and are sometimes called types, and some times caricatures. In their purest form, they are constructed round a single idea or quality; when there is more than one factor in them we get the begining of the curve towards the round." [۱۰]

ترجمہ: کرداروں کو ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ سپاٹ اور تہہ دار۔ سترہویں صدی میں سپاٹ کرداروں کو کبھی مزاحیہ کبھی مثالی تو کبھی خاکے کے نام سے موسوم کیا جاتا تھا۔ اپنی خالص شکل میں ایسے کردار (Flat) کسی ایک خیال یا کسی ایک خصوصیت کے تحت تشکیل دیے جاتے ہیں اور جب اس میں ایک سے زیادہ عنصر موجود ہوتا ہے تو وہ تہہ دار (Round) کہلائے جانے کے قابل ہوتے ہیں۔

سپاٹ کردار کسی ایک خاصیت یا کسی ایک وصف کے تحت ہی تخلیق کیے جاتے ہیں اور وقت کے ساتھ ان میں کوئی تبدیلی رونما نہیں ہوتی۔ جبکہ تہہ دار کردار وقت اور حالات کے مطابق خود کو بدلنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ سپاٹ کردار کے متعلق قاری اس بات کا اندازہ لگالیتا ہے کہ رونما ہونے والے واقعات میں اس کا اگلا قدم کیا ہوگا کیونکہ ابتدا سے ہی سپاٹ کردار کی تشکیل ایسے نہج پر کی جاتی ہے جس سے قاری بآسانی یہ سمجھ لیتا ہے کہ اس کردار میں تبدیلی کے کوئی امکانات موجود نہیں ہیں۔ مثلاً ’’توبۃ

النصوح'' کا کلیم۔ جبکہ تہہ دار کردار کے رویوں سے قاری کو یہ اندازہ لگانا مشکل ہو جاتا ہے کہ اب وہ کیا کرے گا اور نتیجتاً قاری کی امید کے برخلاف وہ کام کو انجام دیتا ہے۔ مثلاً ''توبۃ النصوح'' کا کردار نعیمہ۔

زمان ومکاں

ناول میں زمان ومکاں کو بھی خاص اہمیت حاصل ہے۔ وقت اور جگہ کا تعین ہی واقعات و کردار کی تعمیر میں معاون ثابت ہوتا ہے اور ایک خاص فضا تیار ہو جاتی ہے۔ تمام واقعات اور کردار اپنے عہد اور مقام کے اعتبار سے ہی اثر انگیز ہوتے ہیں۔ ہر عہد اور ہر جگہ کی اپنی تہذیب ہوتی ہے جس کے ذریعہ انسان کی شناخت ہوتی ہے اور اسی وجہ سے کرداروں کی سیرتوں اور حرکات وسکنات میں بھی تبدیلی پیدا ہوتی ہے۔ اس کے باعث قاری بآسانی سمجھ لیتا ہے کہ واقعات کس عہد اور کس مقام سے تعلق رکھتے ہیں۔ لہٰذا ناول میں زمان ومکاں کی کارفرمائی ناگزیر ہے۔ مثلاً ''امراؤ جان ادا'' کی فضا، زمان ومکاں کے اعتبار سے ''گئودان'' سے مختلف ہے اور ''گئودان'' کی فضا ''آخرِ شب کے ہمسفر'' سے۔

زبان وبیان

واقعات اور کرداروں کی پیش کش کا بنیادی وسیلہ زبان ہے۔ چونکہ ناول ایک بڑے کینوس پر تخلیق کیا جاتا ہے اور مصنف (راوی) اپنی بات کی ترسیل کے لیے مختلف قسم کی زبان استعمال کرتا ہے کبھی وہ بالواسطہ طرزِ اظہار کو اپناتا ہے تو کبھی بلاواسطہ طریقہ کار کو ملحوظ رکھتا ہے۔ اسی طرح راوی اپنی بات کو بیان کرنے کے لیے مختلف طریقے اختیار کرتا ہے۔ اس کا بیانیہ طریقہ کار کہانی کو دلچسپ بناتا ہے۔ راوی قصہ کو بیان کرنے کے لیے الگ الگ تکنیک اور ذرائع وسائل کا سہارا لیتا ہے۔ لہٰذا مصنف کے لیے ضروری ہے کہ زبان وبیان کو سادہ اور عام فہم انداز میں اس طرح پیش کرے کہ اس کی ترسیل وابلاغ قاری تک بآسانی ہو سکے۔

غرض یہ کہ ناول انہیں تمام اجزاء سے مل کر تعمیری مراحل طے کرتا ہے اور ناول کا مکمل تصور قائم ہوتا ہے۔

ارتقاء

انیسویں صدی ہندوستان میں تغیر و تبدیلی کی صدی تھی جس میں ملک گیر سطح پر سماجی، سیاسی، معاشی اور تہذیبی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ مغربی علوم نے قدیم اقدار کو ہلا کر رکھ دیا تھا اور نئی اقدار نے زندگی کو متاثر کرنا شروع کر دیا تھا۔ اس کے ساتھ ہی ۱۸۵۷ء کے انقلاب نے ہندوستانی معاشرے میں ہونے والے تغیرات میں مزید اضافہ کر دیا۔ چاروں طرف سماجی، سیاسی، معاشرتی اور اخلاقی برائیاں پھیلنے لگی تھیں۔ فرد اور سماج کا تعلق ٹوٹ گیا تھا۔ بے امنی، بے سکونی، مایوسی اور نا امیدی نے لوگوں کے دلوں میں گھر کر لیا تھا۔ لہٰذا ان تمام باتوں کے پیشِ نظر اصلاحی تحریکات وجود میں آئیں۔ ان میں سے ایک سرسید تحریک تھی۔ مولوی نذیر احمد اسی تحریک کے حامیوں میں سے تھے جنھوں نے ناول نگاری کے میدان میں ابتدائی کوششیں کیں۔

نذیر احمد

نذیر احمد کا پہلا ناول ''مراۃ العروس'' (۱۸۶۹ء) ہے۔ اس کے بعد ''توبۃ النصوح''، ''ابن الوقت''، ''بنات النعش''، ''فسانۂ مبتلا''، ''ایامیٰ''، ''محصنات''، ''رویائے صادقہ'' وغیرہ تخلیق کیے۔

نذیر احمد نے اپنی تحریروں کے ذریعہ معاشرے کی اصلاح کا کام انجام دیا۔ انھوں نے تعلیمِ نسواں کی بھی ترغیب دی اور سیاست کی آڑ میں مذہبی گفتگو بھی کی۔ کیونکہ نذیر احمد ان تمام مسائل سے واقف تھے جس سے ہندوستان کا مسلم معاشرہ دوچار تھا۔

وقار عظیم رقمطراز ہیں:

> ''نذیر احمد اردو کے پہلے قصہ نویس ہیں جنھوں نے ایک خاص معاشرے کی سیاسی، معاشرتی، معاشی اور اخلاقی زندگی کا غور سے مطالعہ کر کے اور اس زندگی

کے ساتھ گہری جذباتی وابستگی پیدا کرکے اس کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا۔‘‘ ۱۱

نذیر احمد کے تبلیغی انداز نے موضوعات کے ساتھ ہیئت پر بھی خاطر خواہ اثر ڈالا۔ ان کے تمام ناولوں کے پلاٹ ڈھیلے ہیں۔ واقعات میں ربط و تسلسل کی کمی ہے۔ لیکن چونکہ یہ ناول ان کی ابتدائی کوششیں ہیں لہٰذا ان سے بیک وقت تمام فنی خوبیوں کا مطالبہ کرنا مناسب نہیں۔ اس کے ساتھ ہی ان کے بیشتر کردار سادہ (Flat) ہیں جو کسی خاص صفت کا مجسمہ ہوتے ہیں۔ وہ نیکی اور بدی کے امتزاج سے مبرا نظر آتے ہیں۔ یا تو صرف نیکی ان کا خاصہ ہوتی ہے یا پھر وہ بدی کے پیکر ہوتے ہیں۔

نذیر احمد کا نقطۂ نظر چونکہ ناصحانہ ہے لہٰذا ان کا یہی نظریہ ان کے اسلوب بیان پر بھی غالب آجاتا ہے۔ اس کے علاوہ عورتوں کی زبانی کی گئی گفتگو خالص گھریلو اور نسوانی ہے۔ فارسی الفاظ و تراکیب کا جا بجا استعمال کیا گیا ہے۔ مختلف علوم وفنون سے واقفیت ان کی ذہانت کا پتہ دیتے ہیں۔ لیکن بعض اوقات نذیر احمد اسلوبِ بیان کی شگفتگی کے باوجود قاری کے اندر دلچسپی پیدا کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔

کلیہ طور پر نذیر احمد کے فن سے ان کی خوبیوں اور خامیوں دونوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ نذیر احمد کے علاوہ راشد الخیری نے بھی اصلاحی ناول لکھے جن میں ’’صبح زندگی‘‘، ’’شب زندگی‘‘، ’’شام زندگی‘‘ وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ انھوں نے اپنے ناولوں میں متوسط طبقے کی مظلوم عورتوں کے حالات کی عکاسی کی ہے۔ ساتھ عورتوں کا ایک بڑا طبقہ اس صنف کی طرف متوجہ ہوا اور اصلاحی ناول تخلیق کیے جن میں رشیدۃ النسا، طیبہ بیگم، نذر سجاد حیدر، عباسی بیگم، صغرا ہمایوں وغیرہ پیش پیش ہیں۔

پنڈت رتن ناتھ سرشار

پنڈت رتن ناتھ سرشار نے ناول کو ایک نئی جہت سے روشناس کرایا۔ ان کے ناول ’’فسانۂ آزاد‘‘ (۱۸۸۸ء)، ’’جام سرشار‘‘، ’’سیر کہسار‘‘، ’’پی کہاں‘‘، ’’کامنی‘‘، ’’بچھڑی دلہن‘‘، ’’کرم دھم‘‘، ’’طوفان بے تمیزی‘‘ وغیرہ ہیں۔ لیکن ان کا طرزِ بیان ’’فسانۂ آزاد‘‘ میں بہتر طور پر سامنے آتا ہے۔ چونکہ سرشار کا مطالعہ کافی وسیع تھا، انگریزی ناولوں سے بھی ان کو واقفیت حاصل تھی۔ لہٰذا اس کے اثرات بھی سرشار کی

تحریروں پر نظر آتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ ''فسانۂ آزاد'' پر Cervants ، Spanish Writer کے ناول Don Quixote کے اثرات ملتے ہیں جو ۱۶۱۲ء میں انگریزی زبان میں شائع ہوا۔

ابتدا میں ''فسانۂ آزاد'' اودھ اخبار میں قسط وار شائع ہوتا تھا۔ بعد میں اس کو ناول کی شکل دے دی گئی۔ یہ تقریباً تین ہزار سے زائد صفحات پر مشتمل ہے اور قسط وار شائع ہونے کی وجہ سے اس کے قصے میں ربط و تسلسل کا فقدان ہے۔ ''فسانۂ آزاد'' میں واقعات کو الگ الگ عنوانات کے تحت قلمبند کیا گیا ہے جس سے اس کا پلاٹ بے ترتیب اور غیر مربوط ہو کر رہ گیا ہے۔

''فسانۂ آزاد'' میں کرداروں کی بہتات ہے لیکن مرکزی کردار 'آزاد' اور 'خوجی' ہیں اور انہیں کے توسط سے 'حسن آرا' بھی ناول کے اختتام تک قاری کے ذہن پر چھائی رہتی ہے۔ آزاد کا کردار نہایت آزاد منش اور من موجی ہے۔ اس کا جو دل چاہتا ہے کرتا ہے۔ اس کے علاوہ خوجی کا کردار جولا ابالی، بیوقوف اور شیخی باز ہے اپنی بیوقوفیوں اور عجیب حرکتوں سے قاری کو ہنسنے پر مجبور کر دیتا ہے اور ساتھ ہی ناول کے تئیں دلچسپی بھی بنائے رکھتا ہے۔ خوجی ''فسانۂ آزاد'' کا زندہ جاوید کردار ہے۔

ڈاکٹر نیلم فرزانہ لکھتی ہیں:

> ''سرشار نے فسانۂ آزاد لکھ کر کردار نگاری اور طرز بیان یا اسلوب کی منفرد شناخت قائم کی۔'' ۱۲

سرشار کا اسلوب بیان قدیم طرز کا ہے۔ زبان ذرا مشکل اور الفاظ ثقیل استعمال کیے گئے ہیں کہ جا بجا قاری کو لغت کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ ان کے یہاں الفاظ کا ایک بڑا ذخیرہ بھی موجود ہے جو ان کے وسیع مطالعہ کی پہچان ہے۔ شادیوں، میلوں، ٹھیلوں، بازار کی رونقوں، شراب خانوں، کشتیوں، کھیل، غرض کہ ہر چیز کی متعلقات اور لوازمات کا ذکر ملتا ہے۔ اسی کے موافق سرشار نے مکالمات بھی پیش کیے ہیں۔ فارسی الفاظ و تراکیب اور اشعار کے ساتھ انگریزی الفاظ کا بھی استعمال کیا ہے۔

وقار عظیم رقمطراز ہیں:

> ''سرشار اردو کے پہلے ناول نگار ہیں جنھوں نے زندگی کے پھیلاؤ اور اس کی

گہرائی پر احاطہ کرنے کی طرح ڈالی اور اردو ناول کو ایک ایسی روایت سے آشنا کیا جسے فنی عظمت کا پیش خیمہ کہنا چاہیے۔'' ۱۳؎

عبدالحلیم شرر

اردو ناول کے ارتقاء کی تیسری اہم کڑی عبدالحلیم شرر ہیں جنھوں نے معاشرہ میں پھیلتی ہوئی مایوسی اور تباہ حالی کو دور کرنے کے لیے ناول کا سہارا لیا اور تاریخ سے مواد لے کر اپنے عہد کی بدحالی کو مٹانے کی کوشش کی اور اس انداز سے ناول لکھے جس کو پڑھ کر عوام میں حوصلہ اور امید پیدا ہو سکے۔

شرر کے ناولوں میں سب سے پہلا ناول ''ملک العزیز ورجینا'' (۱۸۸۹ء) ہے۔ اس کے بعد انھوں نے ''حسن انجلینا''، ''منصور موہنا''، ''فلورا فلورنڈا''، ''فردوس بریں''، ''حسن کا ڈاکو''، ''زوال بغداد'' وغیرہ ناول تخلیق کیے۔ لیکن ان کا شہرہ آفاق ناول ''فردوس بریں'' (۱۸۹۹ء) ہے۔ شرر نے اس ناول میں ماضی کے پرعظمت نقوش کو ابھارا ہے۔ ساتھ ہی اخوت و مساوات، بہادری و سرفروشی اور حسن و عشق کی دل پذیر روایت کو قلم بند کیا ہے اور فرقہ باطنیہ کی اسلام کے خلاف سازشوں کا احوال تاریخی پیرایے میں بیان کیا ہے۔

فنی اعتبار سے ''فردوس بریں'' شرر کا کامیاب ناول ہے۔ اس کا پلاٹ گٹھا ہوا اور منظم ہے۔ قصہ کا فطری ارتقا اس انداز سے ہوتا ہے کہ قاری کی دلچسپی اور تجسس بڑھتا ہی چلا جاتا ہے۔ ابتداء میں ہیرو اور ہیروئن کا تعارف پھر ان کا مصائب میں گرفتار ہونا، دوسرے کرداروں کی مداخلت اور اس کے بعد قصہ میں گتھیاں پڑنی شروع ہو جاتی ہیں۔ آخر میں مشکلات ختم ہو کر حسین اور زمرد کی شادی ہو جاتی ہے۔

اس ناول میں حسین اور زمرد مرکزی کردار ہیں ان کے ساتھ شیخ علی وجودی بھی خاص اہمیت کا حامل ہے۔ حسین کا کردار سادہ ہے جس کی اپنی کوئی سوچ نہیں۔ وہ شیخ علی وجودی کے جال میں اس قدر پھنس جاتا ہے کہ اس کے سوچنے سمجھنے کی تمام صلاحیتیں مفقود ہو جاتی ہیں۔ اس کے مقابلے میں زمرد ایک باہمت کردار کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے ذریعہ مصنوعی جنت کا راز فاش ہوتا ہے۔ وہ ہر معاملہ میں عقل سے کام لیتی

ہے۔ یہ کردار شرر کے کامیاب ترین کرداروں میں سے ایک ہے۔ شیخ علی وجودی جو ناول کی پوری فضا پر چھایا ہوا ہے، اس کا مصنوعی تقدس اور علمیت سب فنکارانہ ہے۔ اس کے علاوہ بلغان خاتون، کاظم جنوبی، طور معنی، امام قائم قیامت یعنی خور شاہ ایسے کردار ہیں جو کہانی کو آگے بڑھانے میں مدد دیتے ہیں۔

''فردوس بریں'' میں دلکش اور رواں دواں اسلوب بیان اختیار کیا گیا ہے۔ مکالمے کرداروں کی نفسیات کے عین مطابق ہیں۔ اس کے علاوہ ناول میں مشکل الفاظ بہت کم استعمال کیے گئے ہیں۔ سادگی اور سلاست کے ساتھ متصوفانہ اصطلاحیں بھی موجود ہیں۔ شرر کے اس اسلوب سے ناول میں ایک انوکھا پن پیدا ہو گیا ہے۔

ڈاکٹر قمر رئیس لکھتے ہیں:

> ''شرر اردو کے پہلے ادیب ہیں جنھوں نے شعوری طور پر ناول کے فن کو سمجھنے اور برتنے کی کوشش کی اور اپنے ناول کی تکمیل میں بعض اجزائے فنی کا لحاظ رکھا۔'' [۱۴]

مرزا محمد ہادی رسوا

مرزا رسوا اردو ناول کے ارتقاء میں ایک اہم ستون کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے اردو ناول میں ایک نئے طرز کی بنیاد ڈالی۔ مرزا رسوا نے اپنے ناولوں میں ہندوستانی معاشرے کو اپنے پیش روؤں کے مقابلے میں مختلف زاویۂ نگاہ سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے ناول ''امراؤ جان ادا''، ''ذات شریف''، ''شریف زادہ''، ''اختری بیگم''، ''افشائے راز'' وغیرہ ہیں۔ لیکن ''امراؤ جان ادا'' (۱۸۹۹ء) ان کا سب سے بہترین ناول ہے۔ یہ ان کا معاشرتی ناول ہے جس میں ایک طوائف کی حالاتِ زندگی کے ساتھ ساتھ انیسویں صدی کے لکھنؤ کے زوال پذیر معاشرے کی تصویر کشی بھی کی ہے۔

احتشام حسین رقمطراز ہیں:

> ''ادب میں ابھی باقاعدہ عورت ہی کا سماجی مقام متعین نہیں ہوا تھا چہ جائیکہ

ایک طوائف کا ہمدردانہ ذکر۔ رسوا نے یہ ناول لکھ کر ادبی موضوعات کی حدیں وسیع کردیں۔'' ۱۵؎

رسوا نے ''امراؤ جان ادا'' کے پلاٹ کی ترتیب وتنظیم پر خاص توجہ دی ہے۔ اس کا پلاٹ نہایت گٹھا ہوا اور مربوط ہے۔ ناول کا پلاٹ مرکب ہے جس میں امیرن اور رام دئی کا قصہ ساتھ ساتھ تشکیل پاتا ہے۔ ہر قصہ کی کڑی دوسرے قصہ کے ساتھ بخوبی جڑی ہوئی ہے اور تمام واقعات ایک خاص تسلسل کے ساتھ یکے بعد دیگرے ظہور پذیر ہوتے چلے جاتے ہیں۔

رسوا نے اس ناول کے کرداروں کو فنکاری کے ساتھ تخلیق کیا ہے۔ جس میں سب سے اہم کردار امراؤ جان کا ہے جو دلاور خاں کے ہاتھوں اغوا ہونے سے قبل امیرن تھی لیکن خانم کے کوٹھے پر جانے کے بعد امراؤ جان کہلائی جاتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی خانم، بسم اللہ جان، خورشید جان بھی طوائفوں کی زندگی کی نمائندگی کرتی ہیں۔ رسوا نے کرداروں کی نفسیات، جذبات اور احساسات کو فطری انداز میں پیش کیا ہے۔ ضمنی کرداروں کی تصویرکشی میں بھی باریک بینی سے کام لیا گیا ہے۔ دلاور خاں، فیض علی، راشد صاحب، فضیل، گوہر مرزا، سلطان وغیرہ ایسے کردار ہیں جن کا نقش قاری کے ذہن پر برقرار رہتا ہے۔ لہٰذا آغاز سے لے کر انجام تک قصہ کا ہر کردار اپنی اہمیت سے قاری کو باخبر رکھتا ہے۔

یوسف سرمست لکھتے ہیں:

''امراؤ جان ادا کی کامیابی کا اصل سبب درحقیقت یہی ہے کہ انھوں نے معاشرت کی عکاسی تک اپنے آپ کو محدود نہیں رکھا بلکہ ادا اور دوسرے کرداروں کے احساسات وجذبات کو بھی پوری طرح پیش کیا ہے۔'' ۱۶؎

پلاٹ کی تعمیر وتشکیل اور کردار نگاری میں رسوا نے مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ ساتھ ہی ناول کا اسلوب بیان سادہ اور آسان ہے۔ شاعرانہ انداز نے ناول کی خوبصورتی میں اضافہ کردیا ہے۔ کہانی واحد متکلم کے ذریعہ بیان کی گئی ہے۔ کہانی میں رسوا نام کے راوی کی شمولیت نے، جو امراؤ جان سے کہانی سن رہا ہوتا ہے قصہ کو موثر بنا دیا ہے۔ اسی اعتبار سے ان کا بیانیہ انداز دلآویز ہے۔ لکھنؤ کی بیگماتی زبان کا بھی

بخوبی استعمال کیا گیا ہے۔

پروفیسر اسلم آزاد کا خیال درست ہے کہ:

''مرزا رسوا کا ناول امراؤ جان ادا اردو ناول کے کلاسیکی سرمایے میں اپنے فنی محاسن کے اعتبار سے ایک امتیازی درجہ رکھتا ہے۔'' ۱۷

ترقی پسند ناول

۱۹۱۴ء کی پہلی جنگ عظیم اور ۱۹۱۷ء کے انقلابِ روس سے عالمی سطح پر سیاسی، سماجی اور معاشی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ جس میں مظلوم اور محکوم کو اس کا حق دلانے کے لیے آواز اٹھائی گئی۔ معاشی مساوات کے لیے جدوجہد اور کوششیں کی جانے لگیں۔ اسی کی وساطت سے ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا جس میں محنت کش طبقے کی حمایت کی گئی۔ ساتھ ہی اس تحریک نے عالمی ادب کو بھی متاثر کیا۔ چونکہ اس تحریک کا مقصد حاکموں کے ظلم کو ختم کرنا اور محکوم طبقے کی حمایت کرنا تھا لہٰذا اپنے اس مقصد کو عام کرنے کے لیے انھوں نے ادب کو آلۂ کار بنایا اور اس تحریک نے اردو ادب کو ایک نئی سمت سے روشناس کیا۔ ناول نے بھی اس سے خاطر خواہ اثر قبول کیا۔ فن سے زیادہ موضوع اور مواد پر توجہ دی گئی۔ عوام کے ساتھ پیش آنے والے مسائل کو ناول میں جگہ دی گئی اور یہاں سے ناول کے ارتقا نے ایک نیا رخ اختیار کیا۔

پریم چند

پریم چند ترقی پسند تحریک سے قبل اپنے تخلیقی ادب کا آغاز کر چکے تھے۔ ان کا تصنیفی دور ۱۹۰۱ء سے شروع ہوتا ہے۔ پریم چند کے ابتدائی ناولوں پر رومانیت اور مثالیت پسندی کا غالب رجحان نظر آتا ہے لیکن ان کے آخری دور کے ناولوں پر ترقی پسند تحریک کے واضح نقوش ملتے ہیں۔ پریم چند کے ناول ''اسرار معابد''، ''ہم خرما و ہم ثواب''، ''جلوۂ ایثار''، ''بیوہ''، ''بازار حسن''، ''نرملا''، ''غبن''، ''پردۂ مجاز''، ''گوشۂ عافیت''، ''چوگان ہستی''، ''میدان عمل''، ''گئودان'' وغیرہ ہیں۔

پریم چند نے اپنے آخری دور کے ناولوں (گوشہ عافیت، چوگان ہستی، میدان عمل، گئودان) میں عوامی اور معاشرتی زندگی کو پیش کرنے کے ساتھ گاؤں اور دیہات کی زندگی کو بھی اپنا موضوع بنایا اور اس ظالم سماج کو بے نقاب کیا جو کمزوروں کا استحصال کرر ہا تھا۔ جن میں سرمایہ دار، زمین دار، سودخور، مذہب کے ٹھیکیدار، سیاسی لیڈر پیش پیش ہیں۔

ڈاکٹر انور پاشا لکھتے ہیں:

''پریم چند پہلے ناول نگار ہیں جنھوں نے اپنے ناولوں میں ہندوستان کی اکثریت یعنی نچلے طبقے، نچلی ذات اور متوسط طبقے کے لوگوں کو مرکزی حیثیت دی ہے۔'' ۱۸

پریم چند کا سب سے اہم ناول ''گئودان'' (۱۹۳۶ء) ہے۔ اس کا پلاٹ پیچیدہ ہے جہاں گاؤں اور شہر کی زندگی کو یکساں طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اس میں واقعات کو منطقی ربط اور فطری تسلسل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ پریم چند نے اپنے ناولوں میں حقیقت نگاری کو ملحوظ رکھا ہے جو ''گئودان'' میں نمایاں طور پر موجود ہے۔

''گئودان'' میں کرداروں کو سادگی اور چابکدستی سے تخلیق کیا گیا ہے جس سے کرداروں کی فنی تعمیر کا احساس ہوتا ہے۔ ہر کردار بذات خود سوچنے سمجھنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ ''گئودان'' کے برخلاف ''میدان عمل'' میں کرداروں کا عمل میکانکی انداز اختیار کرلیتا ہے اور تمام کردار ایک ہی راہ پر چل نکلتے ہیں۔ یہ اچانک قلب ماہیت حقیقت کے خلاف معلوم ہوتی ہے۔ لیکن یہ پریم چند کا کمال ہے کہ انھوں نے اپنے کرداروں کے ذریعہ ہندوستانی نقوش کو ابھارا ہے اور اسے حقیقی زندگی سے قریب کردیا ہے۔

احسن فاروقی اور نورالحسن ہاشمی کا خیال درست ہے کہ:

''پریم چند کے پلاٹ اور کردار کی دنیا میں ہم کو ہندوستان سی وسعت نظر آتی ہے اور پورا ملک اپنے خاص روپ میں نظر آتا ہے۔'' ۱۹

پریم چند کا اسلوب بیان پختگی اور بالیدگی کا بہترین نمونہ ہے جس میں سادگی، بے ساختگی اور شگفتگی

پائی جاتی ہے۔ان کے یہاں مکالمے عام اور فطری انداز کے ہیں۔بعض مقامات پر تشبیہ و استعارے سے بھی مدد لی گئی ہے اور ہندی الفاظ کا استعمال بھی کیا گیا ہے۔ ''گئودان'' میں پریم چند کی فنکارانہ صلاحیت سامنے آتی ہے۔

احسن فاروقی اور نورالحسن ہاشمی اسلوب بیان کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

''ان کا ماحول خالص ہندوستانی اور حقیقی ہوتا ہے،خیالی نہیں اور ایسے ماحول کو قائم رکھنے میں ان کو سب سے زیادہ مدد اپنے اسلوبِ بیان سے ملتی ہے جو ہر جگہ صاف ستھرا اور رواں رہتا ہے۔'' ۲۰

غرض کہ پریم چند اپنے دور کے نباض ہونے کے ساتھ ساتھ ایک اچھے ناول نگار بھی ہیں۔

سجاد ظہیر

سجاد ظہیر کا شمار ترقی پسند تحریک کے روح رواں میں ہوتا ہے۔انھوں نے صرف ایک ناول ''لندن کی ایک رات'' (۱۹۳۹ء) تخلیق کیا جس نے اردو ناول کو ایک نئی سمت میں قدم بڑھانے کی ترغیب دی۔یہ ناول محض ایک رات کی کہانی پر مشتمل ہے جس میں سجاد ظہیر نے ہندوستانی طالب علموں کے ذہنی انتشار و اضطراب اور نفسیاتی کشمکش کے پس پردہ ہندوستان کے سیاسی، معاشی اور سماجی حالات کی تصویر کشی کی ہے ساتھ ہی یوروپین زندگی کی اخلاقی پستی ،بے راہ روی اور ان کی تہذیب و ثقافت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

ڈاکٹر ہارون ایوب رقمطراز ہیں:

''اس ناول میں ایک نسل کے طلبا کے ذہنی انتشار کی عکاسی کی گئی ہے جو پہلی جنگ عظیم کے بعد پوری دنیا میں پھیل گیا تھا۔'' ۲۱

اس ناول کا پلاٹ پیچیدہ ہے۔واقعات کی ترتیب میں یادوں خیالوں اور خودکلامی کی تکنیک سے مدد لی گئی ہے۔ناول کے تمام کرداروں نعیم، راؤ، اعظم وغیرہ کو زندہ اور متحرک بنا کر پیش کیا گیا ہے جو تبدیلی کے

خواہاں ہیں ساتھ ہی کرداروں کو ان کے اعمال سے زیادہ ان کے ذہنی رویہ نفسیاتی کیفیات اور سوچ کی بناپر تشکیل دیا گیا ہے جس میں حرکات وسکنات کو خاطر خواہ اہمیت نہ دیتے ہوئے مکالماتی طرز کے ذریعہ کرداروں کی شخصیت کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسلوبِ بیان عام فہم اور سادہ ہے۔ اردو ناول نگاری کی تاریخ میں شعور کی رو کے ابتدائی نقوش اسی ناول میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔

کرشن چندر

اردو ناول نگاری کے فروغ میں کرشن چندر نے اہم کردار ادا کیا۔ انھوں نے تقریباً ۴۰ سے زیادہ ناول لکھے جس میں ان کا پہلا ناول ''شکست'' ۱۹۴۳ء میں شائع ہوا۔ اس کے علاوہ ''ایک گدھے کی سرگزشت''، ''ایک گدھا نیفا میں''، ''ایک وائلن سمندر کنارے''، ''جب کھیت جاگے''، ''دادر پل کے بچے''، ''الٹا درخت''، ''سڑک واپس جاتی ہے''، ''غدار''، ''ایک عورت ہزار دیوانے''، ''باون پتے''، ''طوفان کی کلیاں''، ''زرگاؤں کی رانی''، ''دل کی وادیاں سوگئیں''، ''چاندی کے گھاؤ''، ''مٹی کے صنم''، ''کاغذ کی ناؤ''، ''دوسری برف باری سے پہلے'' وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ لیکن کرشن چندر کو کامیابی ''شکست'' سے حاصل ہوئی۔ انھوں نے اپنے ناولوں میں فرد اور جماعت کی کشمکش، مذہبی، اخلاقی، فکری، جذباتی رشتوں اور اس کے پیچیدہ مسائل کو بیان کیا ہے۔ ساتھ ہی ہندو مسلم بھائی چارے کی ترغیب بھی ان کے بیشتر ناولوں میں ملتی ہے۔ ''شکست'' کا پلاٹ پیچیدہ ہے جس میں ایک طرف شیام اور ونتی کی کہانی بیان کی گئی ہے تو دوسری طرف موہن سنگھ اور چندرا کی۔ پلاٹ کی فضا رومانی ہے اور اس کے زیر اثر اقتصادیات، معاشیات اور مذہبیات سے متعلق گفتگو کے تحت پروان چڑھنے والے قصے بھی پلاٹ کی تشکیل میں مددگار ثابت ہوئے ہیں۔

''شکست'' کا مرکزی کردار شیام ہے جو لاہور کالج کا طالب علم ہے اور چھٹیاں گزارنے اپنے گاؤں آتا ہے۔ کہانی شیام اور ونتی کے گرد گھومتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ان کے علاوہ دوسرے کرداروں میں چندرا، موہن سنگھ، تحصیلدار، علی جو، چھایا، سیداں، نوراں وغیرہ ہیں۔ شیام اور ونتی کو ناول میں مرکزیت

حاصل ہے۔شیام کا کردار سادہ کردار ہے جس میں جمود کی کیفیت ہے۔ وہ تعلیم یافتہ ہونے کے باوجود اپنے اردگرد کے ماحول، فرسودہ روایات اور ناانصافیوں کو دیکھ کر بجائے آواز بلند کرنے کے خاموش تماشائی بنا رہتا ہے۔ وہ سماج کو بدلنا تو چاہتا ہے لیکن خود کو تحریک نہیں دے پاتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ اپنی محبت دنتی سے بھی بچھڑ جاتا ہے۔ ناول میں چندرا کا کردار پیچیدہ اور متحرک ہے جو موہن سنگھ کو حاصل کرنے کے لیے اپنے محاذ پر قائم رہتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی کرداروں کی ذہنی کشمکش اور الجھنوں کو نفسیاتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر ہاروں ایوب لکھتے ہیں کہ:

> ''شکست کے سارے کردار اپنے ماحول اور واقعات سے اس طرح متاثر ہوتے ہیں کہ وہ نہ صرف اپنی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو ہی اجاگر کرتے ہیں بلکہ کہانی کو برابر آگے بڑھاتے رہتے ہیں۔'' ۲۲

''شکست'' کا اسلوب بیان منفرد ہے جس میں منظر نگاری، ماحول کی عکاسی اور فضا آفرینی کے لیے تشبیہ اور استعارہ سے مدد لی گئی ہے۔ اس اعتبار سے ان کے ناول میں دلکشی اور حیرت انگیز حسن پیدا ہوگیا ہے۔ جا بجا منظر کے خوبصورت بیان نے ناول کو جاذب نظر بنا دیا ہے۔

ڈاکٹر انور پاشا اس کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> ''اس ناول کی اہم خوبی جس نے اس کی مقبولیت میں اور اضافہ کیا وہ کرشن چندر کا دلکش اسلوب اور فطری منظر کشی ہے۔ اس میدان میں اردو کا کوئی بھی ناول نگار ان کا مقابلہ نہیں کرسکتا۔'' ۲۳

عزیز احمد

عزیز احمد اس دور کے مشہور و معروف ناول نگار ہیں۔ انھوں نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز ۱۹۳۱ء میں کیا۔ ان کا پہلا ناول ''ہوس'' ۱۹۳۲ء میں شائع ہوا۔ اس کے بعد ''مرمر اور خون''، ''گریز''،

’’آگ‘‘، ’’ایسی بلندی ایسی پستی‘‘اور ’’شبنم‘‘منظرِ عام پر آئے۔انھوں نے اپنے نالوں میں جنسی جذبات ومیلانات کی عکاسی، معاشرتی الجھنیں اور نفسیاتی کشمکش کو فطری انداز میں پیش کیا ہے۔

عزیز احمد نے ناول کا پلاٹ خوش اسلوبی سے ترتیب دیا ہے جو ناول میں تکنیک کے متعدد طریقوں سے روشناس کراتا ہے۔ان کے تمام ناولوں میں پلاٹ مربوط ہیں۔’’ایسی بلندی ایسی پستی‘‘ (۱۹۴۷ء) میں مختلف قصوں کے ذریعہ پلاٹ کو بُنا گیا ہے۔اس میں سلطان حسین اور نور جہاں کے قصے کو مرکزیت حاصل ہے۔ پلاٹ کے تمام قصوں کو باہمی ارتباط سے منضبط کیا گیا ہے۔’’گریز‘‘ (۱۹۴۳ء) کا پلاٹ مختلف تکنیکوں کے ذریعہ تشکیل دیا ہے جس میں ربط وتسلسل قائم رہتا ہے۔

عزیز احمد نے اپنے کرداروں کو لازوال بنا کر پیش کیا ہے۔’’گریز‘‘ کے اہم کردار نعیم اور ایلس ہیں۔ ان کے علاوہ ضمنی کرداروں میں کراسکے، بلقیس، ہروشا، میری پاول اہمیت کے حامل ہیں۔ نعیم کا کردار فعال ہے وہ اپنے دور کے رجحانات کی عکاسی کرتا ہے اور بین الاقوامی سطح پر سیاسی، سماجی اور معاشی تبدیلیوں کے پیش نظر ذہنی کشمکش اور انتشار کا شکار ہوجاتا ہے اور یہی ذہنی کیفیت اسے متضاد جنس کا متلاشی بنادیتی ہے۔

یوسف سرمست اس کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> ’’یہ کردار بیسویں صدی کے تمام اہم رجحانات اور میلانات کا آئینہ دار ہے۔نہ تو اس کے پاس اخلاقی قدروں کا واضح تصور ہے، نہ ہی مذہبی بندشوں کا لحاظ۔وہ ایک تشکیک کی حالت میں ہے۔ وہ سائنس اور نئے علوم ونظریات سے پوری طرح واقف ہے۔لیکن اس آگہی کی وجہ سے وہ زندگی سے غیر مطمئن ہے۔‘‘ ۲۴

’’ایسی بلندی ایسی پستی‘‘میں نور جہاں کا کردار فعال اور متحرک ہے جس کی شادی سلطان حسین سے کردی جاتی ہے لیکن اس کی غلط حرکتوں کے باعث وہ اس سے خلع لے لیتی ہے اس کے بعد وہ اطہر سے شادی کرکے پرسکون زندگی گزارنے لگتی ہے۔عزیز احمد کے بیشتر کردار ٹھوس اور اپنے مقصد کو حاصل کرنے کے لیے ہمیشہ کوشاں نظر آتے ہیں۔انھوں نے کردار نگاری میں حقیقی اور فطری پیرایۂ بیان اختیار کیا ہے۔

زبان و بیان اور اسلوب کے اعتبار سے بھی ان کے یہ کامیاب ناول ہیں۔ انداز عام فہم اور سلیس ہے۔ ''گریز'' میں واحد متکلم کے ساتھ ڈائری اور خطوط کی تکنیک کا بھی استعمال کیا گیا ہے۔ یہ اندازِ بیان ناول کو مؤثر اور دلکش بناتا ہے۔ فقرے اور جملے کرداروں کی نفسیات کے مطابق پیش کیے گئے ہیں۔

کشن پرشاد کول کا خیال اس سلسلے میں درست ہے کہ:

''تکنیک، پلاٹ اور کردار نگاری کے اعتبار سے بہت کم جدید اردو ناول گریز سے ٹکر لے سکتے ہیں۔'' ۲۵

عصمت چغتائی

اردو ناول نگاری میں عصمت چغتائی کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ انھوں نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز ترقی پسند تحریک کے عروج کے زمانے میں کیا۔ ان کا پہلا ناول ''ضدی'' ۱۹۶۰ء میں لکھا گیا۔ اس کے بعد ''ٹیڑھی لکیر''، ''معصومہ''، ''سودائی''، ''ایک قطرہ خون''، ''دل کی دنیا'' منظر عام پر آئے۔ عصمت چغتائی نے اپنے ناولوں میں مسلم متوسط طبقے کے گھرانوں کی عورتوں اور ان کی حالات زندگی کو موضوع بحث بنایا ہے۔ انھوں نے اپنے ناولوں میں نفسیاتی کشمکش، ذہنی دباؤ، جنسی مطالبات اور محرومی کو حقیقی پیرایے میں بیان کیا ہے۔ ان کے یہاں عورت کے کردار کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔

ڈاکٹر قمر رئیس لکھتے ہیں کہ:

''عصمت نے ایک چونکا دینے والی جرأت بصیرت اور بے باکی سے متوسط طبقے کی صعوبتوں، آلودگیوں، اس کی نفسیات اور مسائل کو اپنا موضوع بنایا۔'' ۲۶

''ٹیڑھی لکیر'' (۱۹۴۵ء) ان کا سب سے اہم ناول ہے۔ عصمت نے ''ٹیڑھی لکیر'' میں پلاٹ کی ترتیب و تنظیم پر خاص توجہ دی ہے۔ اس کی تشکیل میں فنکارانہ شعور کا احساس ملتا ہے۔ ''ٹیڑھی لکیر'' کا پلاٹ سادہ اور گٹھا ہوا ہے جس میں تہہ داری اور معنویت ہے۔

''ٹیڑھی لکیر'' کا مرکزی کردار شمن ہے۔ یہ ایک مثالی کردار ہے جو اپنے گھر والوں کی محبت نہ پا کر

بے راہ روی کا شکار ہو جاتی ہے۔ اپنی روایات و اقدار سے منھ موڑ کر فقط محبت اور سکون کی تلاش میں سر گرداں رہتی ہے جس کے سبب عمر کا فرق اور رشتے کا لحاظ بھی اس کے ذہن میں نہیں رہتا۔ عصمت نے شمن کی نفسیات کو زندگی کے ہر مرحلے پر اجاگر کیا ہے۔ اس کے علاوہ دوسرے کردار بھی اپنے اندر وسعت اور انفرادیت رکھتے ہیں جن میں سعادت، نجمہ، رسول فاطمہ، نریندر، اعجاز، رائے صاحب، افتخار، روفی ٹیلر ہیں جو شمن کے کردار کو ارتقائی مراحل تک پہنچانے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔

احسن فاروقی لکھتے ہیں کہ:

> ''شمن کا کردار نہایت مربوط انداز میں منازل ارتقاء طے کرتا ہے اور نہایت جیتا جاگتا اور دلچسپ ہے۔ پھر جتنے بھی کردار اس ناول میں لائے گئے ہیں وہ اپنی وسعت کے مطابق انفرادیت سے معمور اور زندہ ہیں۔'' ۲۷

عصمت کا اسلوب بیان سادہ اور سلیس ہے۔ نسوانی لب و لہجہ نے ناول کو دلکش بنا دیا ہے۔ جگہ جگہ طنز آمیز جملے اور فقرے استعمال کر کے اپنی تحریر کو موثر بنانے کا انداز عصمت چغتائی کو بخوبی آتا ہے۔ انھوں نے کردار کے احساسات و جذبات کے توسط سے معاشرے کی حقیقی تصویریں بھی پیش کی ہیں۔ غرض کہ عصمت چغتائی اپنے اندازِ بیان کے اعتبار سے انفرادی حیثیت کی مالک ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی

راجندر سنگھ بیدی اردو دنیا میں ایک اہم مقام رکھتے ہیں۔ انھوں نے اردو ادب کو اپنے افسانوں سے مالا مال کیا جبکہ اس کے برعکس ایک ناول ''ایک چادر میلی سی'' (۱۹۶۲ء) تحریر کیا جو ان کی تخلیقی بصیرت کا نمونہ ہے۔ اس ناول میں انھوں نے پنجاب کے ایک چھوٹے سے گاؤں کی معاشرتی زندگی کو موضوعِ بحث بنایا ہے اور نچلے طبقے کے احوال و کوائف کو باریک بینی سے بیان کیا ہے۔ ساتھ ہی مذہب کے ٹھیکیداروں کا وہ حقیقی روپ بھی سامنے لاتے ہیں جو ان کی لمبی داڑھیوں اور بڑی مالاؤں کے پیچھے پوشیدہ

ہوتا ہے۔اس کے علاوہ مرد اور عورت کے رشتے کو بھی بخوبی واضح کیا ہے۔

ناول کا پلاٹ مربوط ہے ابتدا سے آخر تک تمام واقعات میں تسلسل موجود ہے۔مکالموں کے فنکارانہ استعمال نے پلاٹ کو منضبط اور بااثر بنا دیا ہے اساطیری طرز بیان سے منطقی ربط میں معنویت اور تہہ داری پیدا ہوگئی ہے۔

وارث علوی لکھتے ہیں کہ:

''کہانی کو سیدھا اور بے ساختگی سے پلاٹ میں بدل کر اسے پیچیدہ اور تہہ دار ناول کا روپ دینے کی سب سے اچھی مثال بیدی کا ناولٹ ''ایک چادر میلی سی'' ہے۔'' ۲۸

اس ناول کا مرکزی کردار رانو ہے۔اس کے ساتھ تلوکا اور منگل کا کردار بھی اہم ہے۔یہ کردار رانو کے توسط سے ہی آگے بڑھتے ہیں۔تلوکا جو رانو کا شوہر ہے قتل ہو جانے کے باعث ناول سے غائب ہو جاتا ہے اور تلوکا کے بھائی منگل کی شادی رانو سے کر دی جاتی ہے۔رانو کا کردار ایک غریب گھر کی دبی کچلی، شوہر کی محبت اور ہمدردی کے ساتھ ساتھ زیادتیوں، گھریلو تشدد کی شکار اپنی خواہشات اور جذبات کا گلا گھونٹنے والی عورت کا کردار ہے۔ضمنی کرداروں میں چنداں، حضور سنگھ، چنوں، سلامتی، بڑی، ہری داس، گھنشام، مہربان داس وغیرہ اس ناول کے تمام کردار فعال ہیں۔ بیدی نے کرداروں کی بناوٹ میں گہرے شعور سے کام لیا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی نے اسلوب میں فنکارانہ مہارت کا ثبوت دیا ہے۔زبان سادہ، سلیس اور رواں ہے۔بعض مقامات پر پنجابی کے الفاظ اور جملے بھی استعمال کیے گئے ہیں۔علامتی استعاراتی اور اساطیری پیرایہ بیان نے ناول کو دلچسپ بنا دیا ہے۔کرداروں کے ذریعہ ادا کرائے گئے مکالمے ان کی نفسیات، جذبات اور ذہنی الجھنوں کی بہتر عکاسی کرتے ہیں۔

ڈاکٹر قمر رئیس ان کے اسلوب کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

''بیدی کے اسلوبِ فن میں جو گہری رمزیت، نفسیاتی عمق، ماحول، رسم ورواج

اور تہذیبی فضا کا احساس اور کہانی کی دھیمی دھیمی رو کے نیچے، اشخاص کی شدید
جذباتی اور ذہنی کشمکش کا جو شعور کارفرما ہے وہ اس تخلیق میں منتہائے کمال پر نظر
آتا ہے۔" ۲۹

شوکت صدیقی

شوکت صدیقی نے اپنے ناولوں کے ذریعہ اردو دنیا میں مقبولیت حاصل کی۔ ۱۹۵۰ء میں پاکستان ہجرت کر جانے کے بعد انھوں نے وہاں کی زندگی کا بغور مشاہدہ کیا اور اپنے قرب و جوار میں پھیلے ہوئے مصیبت زدہ اور پسماندہ عوام کے سسکتے ہوئے وجود کا تجزیہ کیا اور اس سراغ تک پہنچنے کی کوشش کی کہ عوام کے جرائم پیشہ ہونے اور خواص کے ظالمانہ اور دردناک رویہ، سیاست و مذہب کی آڑ میں گندے کھیل کھیلنے کے پیچھے آخر وجہ کیا ہے اور انہیں تمام باتوں کو شوکت صدیقی نے اپنے ناولوں میں باریک بینی سے بیان کیا ہے۔ ان کا ناول "خدا کی بستی" (۱۹۵۹ء) ایک اہم ناول ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے "جانگلوس"، "کمین گاہ" اور "چار دیواری" بھی تخلیق کیے۔

"خدا کی بستی" کا پلاٹ پیچیدہ ہے۔ اس میں واقعات کے لحاظ سے وسعت ہے۔ ناول کی ابتدا تین لڑکوں راجہ، نوشہ اور شامی کی آوارہ گردیوں سے ہوتی ہے اور ہر قصہ دوسرے قصہ سے کڑی کی طرح جڑتا چلا جاتا ہے۔ جس میں فلک پیما کی تحریک بھی شامل ہے۔ جو بظاہر تو ایک الگ واقعہ معلوم ہوتا ہے لیکن حقیقت میں اس ناول کے اندر پیش آنے والے مسائل کے تدارک کے طور پر اس کا قیام کیا گیا ہے اور ناول کے آخر تک یہ اپنی سرگرمیوں کو باقی رکھتا ہے۔ لہٰذا اس ناول کا پلاٹ اپنی ابتداء، فطری بہاؤ، نقطہ عروج اور انجام کے لحاظ سے مربوط اور مکمل ہے۔

اس کے مرکزی کردار راجہ اور نوشہ ہیں۔ ضمنی کرداروں میں سلمان، سلطانہ، نیاز، رخشندہ، شامی، انو، جعفری، علی احمد، شاہ صاحب، ڈاکٹر زیدی وغیرہ ہیں۔ راجہ اور نوشہ کا کردار ناول کے آخر تک دلچسپی قائم رکھتا ہے۔ سلطانہ کا کردار بھی اہم ہے جس پر کیے گئے مظالم، سماج کی درندگی اور بے رحمی کو ظاہر کرتے

ہیں۔ راجہ اور نوشہ کے کردار وقت کی ستم ظریفی اور مصیبت کے مارے ہوئے کردار ہیں جو اپنے حالات کو سدھارنے کے لیے صحیح راستے کا انتخاب کرنا چاہتے ہیں لیکن سماج ان کو واپس اسی گندگی میں دھکیل دیتا ہے۔ یہ فعال اور متحرک کردار ہیں۔ نیاز کا کردار بھی جاندار ہے جو دھوکا دھڑی، جھوٹ، مکاری اور اپنی پرفریب فطرت سے رشتوں کی پامالی کرتا ہے۔ دولت اور جنس کو خود پر حاوی کر کے اخلاقی قدروں کا گلا گھونٹ دیتا ہے۔ یہ تمام کردار ناول میں منفرد مقام رکھتے ہیں۔ لہٰذا اس اعتبار سے ناول کی کردار نگاری موثر اور دلچسپ ہے۔

ڈاکٹر ہارون ایوب کرداروں کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> ''خدا کی بستی کے تمام کردار ہمارے اپنے سماج کے کسی نہ کسی طبقے کی نمائندگی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ساتھ ہی زندگی کی جدوجہد میں مصروف بھی نظر آتے ہیں۔ یہ فرد اور سماج کے تصادم کے نتیجہ میں پیدا ہونے والے ایسے متحرک اور جیتے جاگتے کردار ہیں جو قاری کے دل و دماغ پر چھا جاتے ہیں۔'' ۳۰

زبان و بیان سادہ اور عام فہم ہے۔ جملوں کا استعمال مناسب اور موزوں ہے۔ موقع محل کے مطابق گالی گلوچ کی زبان بھی استعمال کی گئی ہے جو عبارت کو اثر انگیز بناتی ہے۔

غرض یہ کہ شوکت صدیقی کی ناول نگاری اردو ادب میں امتیازی حیثیت رکھتی ہے۔

ترقی پسند تحریک کے بعد اردو ادب میں جدیدیت کے رجحان کو فروغ حاصل ہوا اور ناول میں بھی فکر و فن کے نئے تجربے کیے گئے۔ ۱۹۴۷ء اور اس کے بعد ناول کی دنیا میں کئی بڑے نام سامنے آتے ہیں جن میں قرۃ العین حیدر کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہوئی۔

قرۃ العین حیدر

قرۃ العین حیدر جدید دور کی ممتاز ناول نگار ہیں۔ انھوں نے اپنے تخلیقی شعور اور ذہنی کاوشوں سے

ناول کوترقی کی راہ پر گامزن کیا۔ ان کے تمام ناولوں میں معنویت اور جامعیت پائی جاتی ہے۔قرۃ العین حیدر نے ناول نگاری کا آغاز میں ''میرے بھی صنم خانے'' سے کیا جس کو کافی مقبولیت حاصل ہوئی۔اس کے بعد ''سفینۂ غم دل''، ''آگ کا دریا''، ''گردش رنگ چمن''، آخر شب کے ہم سفر'' اور ''چاندنی بیگم'' ہیں لیکن جس ناول نے قرۃ العین حیدر کو بام عروج تک پہنچایا وہ ''آگ کا دریا'' (۱۹۵۹ء) ہے جس کو انھوں نے انگریزی میں River of Fire (۱۹۹۸ء) کے نام سے لکھا۔

ان کے متعلق وقار عظیم لکھتے ہیں کہ:

> ''قرۃ العین حیدر کے ناول رومانی تخیل، نفسیاتی اور فلسفیانہ فکر، پرخلوص مشاہدے اور فن کے نئے تجربات کا ایسا امتزاج ہیں جن میں ناول اپنی جدید ترین فنی ہیئت میں ہمارے سامنے آتا ہے۔'' [۳۱]

''آگ کا دریا'' میں ڈھائی ہزار سالہ تاریخ کو واقعاتی پیرایے میں اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ اس پر بعض اوقات تاریخ کا گمان ہونے لگتا ہے۔ ''آگ کا دریا'' کا پلاٹ دوسرے ناولوں کے روایتی پلاٹ کی طرح نہیں ہے بلکہ جابجا شعور کی رو سے پلاٹ کی تشکیل میں مدد لی گئی ہے۔اس کے واقعات میں انتشار اور بے ربطی ہی شعور کی رو کا پتہ دیتی ہے۔

''آگ کا دریا'' کا پلاٹ چار ادوار پر مشتمل ہے۔قرۃ العین حیدر نے اپنے ناولوں میں پلاٹ کو وسیع کینوس پر تشکیل دیا ہے اور اس میں شعور کی رو کے استعمال سے تخلیقی حسن پیدا ہو گیا ہے۔ان سے پہلے سجاد ظہیر نے ''لندن کی ایک رات'' میں اس تکنیک کو سب سے پہلے متعارف کرایا جبکہ ''آگ کا دریا'' میں پہلی بار اس کو خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔اس میں فلسفیانہ گہرائی اور تہذیبی تسلسل جس روانی کے ساتھ ملتا ہے وہ قرۃ العین حیدر کے وسیع علم کا پتہ دیتا ہے۔

''آگ کا دریا'' میں قرۃ العین حیدر نے کرداروں کو فنکارانہ بصیرت کے ساتھ تخلیق کیا ہے۔اس کے اہم کردار گوتم نیلمبر، چمپا، ابوالمنصور کمال الدین، ہری شنکر، طلعت، نرملا، عامر رضا ہیں جو ہر دور میں ذراسی تبدیلی کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ یہ تمام کردار فعال اور متحرک ہیں۔قرۃ العین حیدر نے اس ناول میں

وقت کے فلسفے سے کام لیا ہے اور وقت کی رفتار کو ذہن میں سمو کر شعور کی رو کو بخوبی استعمال کیا ہے جس سے ڈھائی ہزار سالہ زندگی سمٹ کر آ گئی ہے۔

ڈاکٹر احسن فاروقی لکھتے ہیں کہ:

''اردو ناول نگاری میں قرۃ العین حیدر پہلی فرد ہیں جنھوں نے ناول کو جدید فن کی خوبیوں سے معمور کیا۔ وہ شعور کی رو کے طریقے سے پوری طرح واقف ہی نہیں بلکہ ان کی فطرت کو بھی اس طریقہ سے مناسبت ہے۔'' ۳۲

ناول کی زبان دلکش اور پرزور ہے۔ لیکن ایک عام قاری کی طبیعت پر اس کا مطالعہ گراں گزرتا ہے۔ جابجا تاریخی حقائق اور پیچیدہ افکار کے بیان سے ناول میں دلچسپی کا عنصر کم ہو گیا ہے۔ ساتھ ساتھ انسانی زندگی کے مسائل اور تہذیبوں کے بدلاؤ کو جس خوش اسلوبی سے بیان کیا ہے وہ قرۃ العین حیدر کا ہی کمال ہے۔

انتظار حسین

جدید دور کے ناول نگاروں میں انتظار حسین کا نام نمایاں طور پر لیا جاتا ہے۔ ان کے ناول ''چاند گہن''، ''بستی''، ''آگے سمندر ہے'' وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ یوں تو ان کے تمام ناول اہم ہیں لیکن ان کا سب سے بہتر ناول ''بستی'' (۱۹۸۰ء) ہے جو اردو ناول نگاری میں خاصی مقبولیت حاصل کر چکا ہے۔ انتظار حسین نے اپنے ناولوں میں تقسیم ہند کے نتیجہ میں پیدا شدہ مسائل، ہجرت کا کرب، اپنی جڑوں سے کٹ جانے کا غم، مہاجرین کی نفسیاتی کشمکش اور شکست خوردہ زندگی کی المناکی کو بیان کیا ہے۔

انتظار حسین کے ناول ''بستی'' میں روپ نگر کے باشندوں کی زندگی کو پیش کیا گیا ہے جو تقسیم کے بعد پاکستان ہجرت کر جاتے ہیں اور اپنے وطن سے بچھڑ جانے کا غم ہر وقت ان کے دلوں میں موجود رہتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ۱۹۷۱ء کے مشرقی پاکستان (بنگلہ دیش) میں ہونے والے فسادات کا اثر مغربی پاکستان پر کس طرح ہوتا ہے، اس کی بھی عکاسی کی گئی ہے۔

اس ناول کا پلاٹ پیچیدہ ہے جس میں بار بار کردار کی یادوں کے توسط سے ماضی کے واقعات بیان کیے گئے ہیں۔واقعات میں منطقی ربط اور تسلسل کو قائم رکھا گیا ہے۔ جب کہ ناول کے آخری حصہ میں پلاٹ میں بے ترتیبی اور انتشار پایا جاتا ہے اور اس انتشار کی وجہ اساطیر کا وہ بیان ہے جس کو کہانی کی مناسبت سے ناول میں شامل کیا گیا ہے۔لہٰذا آخری حصہ میں اساطیری انداز اختیار کرکے پلاٹ غیر مربوط تو ہو گیا ہے لیکن یہ بے ربطی ناول کے پلاٹ میں جھول پیدا نہیں کرتی۔

ذاکر اس ناول کا مرکزی کردار ہے جو سادہ کردار کے طور پر ہمارے سامنے آتا ہے۔وہ اپنے اردگرد کے پر آشوب ماحول میں گھٹن محسوس کرتا ہے مگر اس کے خلاف احتجاج کرنے کی طاقت نہیں رکھتا۔ ناول کے دوسرے کردار ذاکر کے ابا، اماں، خواجہ صاحب جو اپنے ملک سے بچھڑ جانے کا ہر وقت ماتم کرتے نظر آتے ہیں۔اس کے ساتھ سلامت، افضال وغیرہ اس دور کے نوجوان نسل کی نمائندگی کرتے ہیں۔صابرہ ناول کا فعال اور پیچیدہ کردار ہے۔وہ حالات کا مقابلہ کرنا بخوبی جانتی ہے۔اپنے عزیز رشتہ داروں کے پاکستان ہجرت کر جانے کے بعد بزدلی کے بجائے ہمت اور حوصلہ سے کام لیتی ہے۔

ڈاکٹر انور پاشا کرداروں کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> ''اس کے بیشتر کردار پاکستانی ماحول و معاشرت اور خاص طور پر ۱۹۷۱ء کے ہندوپاک جنگ کے پر انتشار اور ہنگامی ماحول میں سانس لیتے ہیں۔وہ حال کے حوالے سے ماضی تک اور ماضی کے حوالے سے حال تک کا کرب انگیز ذہنی سفر کرتے ہیں اور مستقبل کی جانب سے بہت متوشش نظر آتے ہیں۔'' ۴۴

اس ناول کا اسلوب بیان منفرد ہے۔زبان سادہ ہے۔بعض مقامات پر اساطیری اور عہد نامہ عتیق کے قصوں کے ذریعہ بیان کو تشکیل دیا گیا ہے۔اس کے ساتھ ناول میں ڈائری اور خطوط کی تکنیک کو بھی استعمال کیا گیا ہے۔ان تکنیک نے ناول کے واقعات کو پر کشش بنا دیا ہے۔

عبداللہ حسین

اردو ناول کی تاریخ میں عبداللہ حسین کا نام منفرد شناخت کا حامل ہے۔ان کے ناولوں میں فکروفن کے نئے تجربات دیکھنے کو ملتے ہیں۔عبداللہ حسین نے واقعات کی پیش کش میں جدید طرز اختیار کیا۔جس میں ناول کے روایتی طریقہ کار سے گریز کرتے ہوئے پلاٹ، کردار اور بیانیہ کی سطح پر مختلف تجربات کیے گئے۔عبداللہ حسین کے ناول ''اداس نسلیں''، ''نادار لوگ''، ''باگھ'' اور ناولٹ ''قید'' وغیرہ ہیں۔اداس نسلیں (۱۹۶۴) کو واقعات کی بنا پر تین ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے اور یہ تقسیم سے قبل، جنگ کا دور اور تقسیم کے بعد کے زمانی عرصہ کو محیط ہیں۔ناول کے واقعات سماجی، معاشرتی اور سیاسی مسائل کی عکاسی کرتے ہیں اور کردار زندگی میں پیش آنے والے مصائب سے نبرز آزما اپنے وجود کی تلاش میں سرگرداں نظر آتے ہیں۔ناول میں کرداروں کے ذہنی کیفیات سے واقفیت فراہم کرنے کے لیے اکثر مقامات پر فلسفیانہ طرز اختیار کیا گیا ہے۔جس میں مذہب، محبت، زندگی اور موت کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔اسلوب احمد انصاری اس ناول کے متعلق رقمطراز ہیں؛۔

> ''یہ ناول ایک وسیع بساط کو محیط ہے۔اس میں نہ صرف تاریخ کے مختلف ادوار کو تہ بہ تہ کھولا گیا ہے، بلکہ اس سے یہ بھی مترشح ہوتا ہے کہ ہر لحظہ بدلتی ہوئی اور متغیر زندگی، شہروں اور دیہاتوں پر، ان کے مخصوص کردار اور شخصیت کے مطابق اپنا نقش ثبت کرتی اور انہیں نئے نئے تجربوں اور واردات کی آماجگاہ بناتی ہے۔یہاں ان عنصری یعنی Elemental اور بے باکانہ اور پر شور جذبات کا اظہار بھی ملتا ہے۔جو تہذیب کے صیقل سے ہنوز ناآشنا اور اس لیے غیر منزہ ہے اور شہری زندگی کی ان نفاستوں کا ارتعاش بھی جن کے پس پشت ذہنی اور جذباتی الجھاؤ دور دور تک پائے جاتے ہیں۔''[۳۴]

ناول کا پلاٹ آغاز، وسط اور انجام کی ترتیب کے مطابق ہے۔واقعات میں منطقی ربط کا خیال

رکھتے ہوئے قصے کو تشکیل دیا گیا ہے۔ ناول میں ضمنی کرداروں کی زبانی بیان کردہ واقعات نے پلاٹ کی تنظیم میں خلل پیدا نہیں کیا بلکہ Fantasy نے بیان کو خوبصورت بنا دیا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار نعیم ہے۔ یہ گاؤں میں زندگی گذارنے والا ایک سادہ کردار ہے جس کو عذرا سے محبت ہو جاتی ہے۔ عذرا شہر میں رہنے والی ایک بارسوخ شخص کی بیٹی ہے۔ نعیم اور عذرا دونوں کے مزاج اور شخصیتوں میں تضاد کی کیفیت نمایاں ہے۔ دونوں کردار سادہ ہیں اور ایک ساتھ زندگی گذارنے کے خواہشمند یہ دونوں کردار ایک دوسرے کے مزاج کے مطابق ہم آہنگی بھی پیدا کرنا چاہتے ہیں اور اس لحاظ سے انہیں متحرک بنا کر بھی پیش کیا گیا ہے۔ ناول کے یہ دونوں کردار فعال ہیں ان کے علاوہ روشن آغا، مہندر سنگھ اور دیگر ضمنی کرداروں کی شمولیت بھی ناول میں اہمیت کی حامل ہے۔

ناول میں زمان کی کارفرمائی ایک خاص حیثیت رکھتی ہے اسی کے پیش نظر طویل کینوس پر ناول ترتیب دیا گیا ہے۔ جس طرح حال میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات، ماضی سے منسلک نظر آتے ہیں اسی طرح مستقبل کی جانب ان کی پیش رفت مسلسل جاری رہتی ہے۔ وقت کے گزران کا عمل کرداروں کے رویوں اور ان کے فلسفیانہ طرز گفتگو میں بھی ظاہر ہوتا ہے۔ اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں کہ؛

> ''اداس نسلیں میں جو پھیلاؤ اور وسعت ہے، جو تنوع اور کثیر العناصری ہے، اس کے پیش نظر اگر اسے ایک طرح کا Chronicle کہا جائے، تو بے جا نہ ہوگا۔ یہاں وقت چند واقعات یا واردات تک محدود اور ان پر منحصر نہیں ہے۔ بلکہ یہ ایک وسیع تناظر کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔'' ۳۵

خدیجہ مستور

خدیجہ مستور بھی اردو ناول نگاری کی تاریخ میں اہم مقام رکھتی ہیں۔ انھوں نے ناول کے فن کو نئے انداز سے برتنے کی کوشش کی۔ خدیجہ مستور نے ۱۹۴۲ء میں اپنی ادبی زندگی کا آغاز افسانہ لکھ کر کیا۔ اس کے بعد ۱۹۶۲ء میں ان کا مایہ ناز ناول ''آنگن'' منظر عام پر آیا۔ اس میں انھوں نے آزادی سے قبل

مسلم متوسط طبقے کے پیچیدہ مسائل اور گھریلو زندگی کے نا ساز حالات کو پیش کیا ہے۔ ساتھ ہی سیاسی اتار چڑھاؤ، سماجی تغیرات، معاشرتی مسائل، مذہبی رجحانات، آباواجداد کے ذریعہ بنائے گئے اصول وروایات کی پابندی کو اپنی تمام کاوشوں اور فکری عنصر کے ساتھ بیان کیا ہے۔ان کا دوسرا ناول ''زمین'' ہے۔

''آنگن''، میں فلیش بیک کی تکنیک کو استعمال کیا گیا ہے۔ابتدا میں عالیہ کی یادوں کے توسط سے ماضی کے دریچے میں جھانکا گیا ہے جس سے قصہ اپنی فطری وسعت کے ساتھ ارتقائی منازل طے کرتا ہے۔ درمیان میں فلیش بیک کی تکنیک کا سلسلہ منقطع ہو جاتا ہے۔اور کہانی صیغۂ حال میں پہنچ جاتی ہے۔خدیجہ مستور نے یہ تسلسل فنی مہارت کے ساتھ قائم کیا ہے اس اعتبار سے تمام واقعات آپس میں مربوط ہیں۔ پلاٹ پیچیدہ اور گٹھا ہوا ہے۔

ناول کا مرکزی کردار عالیہ سادہ کردار ہے۔ چھمی کا کردار نہایت متحرک ہے۔اس کے اندر جوش، ولولہ اور ہٹ دھرمی کی صفت ہے۔ وہ ہر وقت اپنے چچا کے خلاف محاذ قائم کیے رہتی ہے۔ یہ کردار دلچسپ ہے اور قاری کو ہر قدم پر اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے۔صفدر کا کردار نا مساعد حالات کے تھپیڑوں سے کچلا ہوا کردار ہے جو بے رحم وقت کے ہاتھوں در در کی ٹھوکریں کھاتا ہے۔اس کے علاوہ جمیل، ابا، اماں بی، بڑے چچا، تہمینہ، نجمہ پھوپھی، شکیل، کریمن بوا، اسرار میاں، ماموجان، کسم دیدی ضمنی کرداروں کے ذیل میں آتے ہیں۔ان میں سے کوئی بھی کردار فضول معلوم نہیں ہوتا بلکہ ہر ایک اپنی اہمیت برقرار رکھتے ہوئے قصہ کو آگے بڑھانے میں مدد دیتا ہے۔

پروفیسر اسلم آزاد اس کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> ''آنگن کی کردار نگاری نہایت متوازن، مکمل، موثر اور پرکشش ہے۔اس کے کم وبیش تمام کردار زندگی کی سچائیوں سے وابستہ ہیں ان کے اندر حقیقت پسندی ہے اور یہ ٹھوس حقائق کو پیش کرتے ہیں۔'' ۳۶

ان کا اسلوب بیان سادہ اور عام فہم ہے۔ناول میں مصنوعی لفاظی سے گریز کیا گیا ہے۔ پوری عبارت میں بے ساختگی کا عنصر پایا جاتا ہے۔مکالموں کے فطری انداز اور برجستگی نے ناول کے حسن میں

اضافہ کردیا ہے۔ بعض مقامات پر ادھورے جملوں سے دلکشی پیدا ہوگئی ہے۔ غرض یہ کہ خدیجہ مستور نے ''آنگن'' جیسا کامیاب ناول لکھ کر اردو ناول کے ارتقاء میں ایک اہم اضافہ کیا ہے۔

انور سجاد

جدید اردو ناول نگاروں میں انور سجاد کا نام بھی اہم ہے۔ انھوں نے اپنے ناول ''خوشیوں کا باغ'' کے ذریعہ ناول نگاری میں ایک نئی تکنیک کی بنیاد ڈالی۔ انھوں نے عام فہم بیانیہ کی روایت سے انحراف کرکے ناول کو مصوری اور شاعری سے قریب کردیا۔ ان کے یہاں اسلوب بیان کا منفرد انداز پایا جاتا ہے جس کے باعث قاری کو نہایت غور وفکر سے کام لینا پڑتا ہے۔ انھوں نے ''خوشیوں کا باغ'' (۱۹۸۱ء) میں سیاسی، سماجی، تہذیبی اور اقتصادی بحران سے پیدا شدہ فرد واحد کے ذہنی کرب اور داخلی انتشار کو علامتی اور استعاراتی پیرایے میں بیان کیا ہے۔

''خوشیوں کا باغ'' میں نہ کوئی پلاٹ ہے نہ کہانی اور نہ ہی کوئی واضح کردار بلکہ پورا ناول واحد متکلم کی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ ناول نگار نے ''میں'' کے ذریعہ پورے ناول پر ایسی فضا قائم کردی ہے جو ملک کی بحرانی حالت کا پتہ دیتی ہے۔ اس ناول میں ''میں'' مرکزی کردار ہے جو نام اور مقام کی پہچان سے عاری ہے اور اس کے علاوہ ضمنی کرداروں کی پیش کش ''میں'' کے توسط سے ہی ناول کے کینوس پر نظر آتی ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کرداروں کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> ''یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ انور سجاد کے کردار بے نام ہوتے ہیں اور وہ انہیں ایسی صفات کے ذریعہ متشخص کرتے ہیں جو انہیں کسی طبقے یا جگہ یا قوم سے زیادہ جسمانی یا ذہنی کیفیات کے ذریعہ تقریباً دیومالائی فضا سے متعلق کردیتے ہیں اور وہ خطِ مستقیم کے بجائے دائرے کا تاثر پیدا کرتے ہیں۔ بے نام ہوتے ہوئے بھی ان کے کرداروں میں انسان پن نوجوان، بوڑھا، جوان لڑکی، ہم، وہ لڑکا، سپاہی، بھائی، بہن، ماں اس طرح کے الفاظ ان کے کرداروں کو ایک

دوسرے سے ممیّز کرتے ہیں۔'' ۳۷

انور سجاد نے علامتی اور استعاراتی اسلوب میں پاکستان کی سیاسی، سماجی، مذہبی، اقتصادی صورت حال کی عکاسی کی ہے۔ ''میں'' جس ماحول میں زندگی گزار رہا ہے وہ انتہائی پسماندہ ہے۔ جہاں انسانی احساسات وجذبات کی کوئی اہمیت نہیں۔ اقدار کی پامالی، سرمایہ دارانہ نظام کی طاقت اور سائنس وٹکنالوجی نے پورے معاشرے پر اپنا تسلط قائم کرلیا ہے۔ اس کے علاوہ عالمی تناظر میں ہونے والے اقتصادی بحران کو بھی پیش کیا ہے اور ساتھ ہی انسان اپنے ذہنی کرب سے نجات پانے کے لیے جن غلط راستوں کو اختیار کرتا ہے اس کے واضح نقوش بھی اس ناول میں نظر آتے ہیں۔

غرض کہ انور سجاد نے ایک نئی تکنیک کے ذریعہ معاشرے میں پروان چڑھنے والی اس گھناونی صورت حال کی عکاسی کی ہے جس نے انسان کو اپنی بندشوں میں جکڑ رکھا ہے۔

قاضی عبدالستار

قاضی عبدالستار کا شمار بھی اردو کے ممتاز ناول نگاروں میں کیا جاتا ہے۔ ان کا پہلا ناول ''شکست کی آواز'' ۱۹۵۳ء میں منظر عام پر آیا جو بعد میں ''پہلا اور آخری خط'' کے نام سے مشہور ہوا۔ اس کے علاوہ ، ''غبار شب''، ''داراشکوہ''، ''شب گزیدہ''، ''صلاح الدین ایوبی''، ''حضرت جان''، ''خالد بن ولید''، ''غالب''، ''تاجم سلطان'' وغیرہ ہیں۔ قاضی عبدالستار نے تاریخی اور معاشرتی دونوں قسم کے ناول لکھے۔ انھوں نے اپنے ناولوں میں اودھ کے جاگیردارانہ ماحول کے قدیم نظم وضبط اور رسم ورواج کی خوبیوں اور خامیوں کی عکاسی کی ہے۔ ان کا سب سے اہم ناول ''شب گزیدہ'' (۱۹۵۹ء) ہے۔

قمر رئیس اس کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''قاضی عبدالستار جانتے ہیں کہ ناول زندگی کی عکاسی کا نہیں اس کی فلسفیانہ تعبیر اور تخلیقی تعمیر کا نام ہے اور اس کے لیے ضروری ہے کہ ذہن واحساس اور فکر وعمل کی ہر سطح پر اس کی پیچیدہ ماہیت اور جدلیاتی حقیقت کو دقتِ نظر سے

دیکھا جائے۔ ان کی اسی بصیرت اور انسان دوستی نے اودھ کے ایک تعلقدار کنبہ کی کہانی کو اس کے تمام سماجی روابط اور تہذیبی علائق کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس ناول میں حقیقت نگاری کا ایک نیا اسلوب اور نیا معیار سامنے آتا ہے۔'' ۳۸

''شب گزیدہ'' کا پلاٹ منضبط اور مربوط ہے۔ تمام واقعات علت و معلول کی بنا پر ہی ترتیب دیے گئے ہیں۔ جزئیات کے ذریعہ ایک قصہ کی کڑی کو دوسرے قصہ میں بخوبی پیوست کیا گیا ہے۔ ناول کا پلاٹ گٹھا ہوا ہے اور کوئی بھی قصہ غیر ضروری معلوم نہیں ہوتا ہے۔

''شب گزیدہ میں جمی مرکزی کردار ہے۔ یہ فعال اور متحرک ہے جو اپنے والد کے خلاف پورے نظم کو بدلنے کی کوشش میں لگا رہتا ہے تا کہ اس قدیم نظام میں موجود خامیوں کی اصلاح کر سکے کیونکہ وہ ایک تعلیم یافتہ اور روشن خیال نوجوان ہے۔ جمی کے والد جو بڑے سرکار کے نام سے مشہور ہیں، سادہ اور متحرک کردار ہے۔ وہ اپنی قدیم رسومات سے عہدہ برا نہیں ہونا چاہتے اور نہ ہی کسی قسم کی رکاوٹ کو برداشت کر سکتے ہیں۔ بڑے سرکار کا کردار قاری کو ان تلخ حقائق سے روشناس کراتا ہے جو جاگیردارانہ نظام میں موجود تھے اور جن کو قائم رکھنے کی غرض سے وہ اپنے اکلوتے بیٹے کو قتل کرنے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ جمی کی موت صرف اس ناول کا المیہ نہیں بلکہ ان تمام نوجوانوں کا المیہ ہے جو اسی طرح کا ذہن و شعور رکھتے ہوئے معاشرے کے فرسودہ خیالات اور رسموں کو الھانگنے اور ان کو تبدیل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے علاوہ اختر بھائی، زبیدہ، چندرا، مولوی صاحب، رحمت علی خاں، بی بی سرکار وغیرہ ضمنی کردار ہیں۔ قاضی عبدالستار اپنے ناولوں میں ہر قسم کے کرداروں کی پیش کش میں ماہر ہیں۔

ڈاکٹر قمر رئیس لکھتے ہیں کہ:

''جام نگر کی اس کہانی میں عمل کی تیزی اور ڈرامائی منظر آرائی کے باوصف واقعات کی جو متناسب ترتیب، قصہ کا زیر و بم اور کردار نگاری کا جو سلیقہ ہے وہ اس موضوع پر لکھے ہوئے کسی ناول میں نظر نہیں آتا۔'' ۳۹

قاضی عبدالستار کو زبان و بیان، الفاظ کا صحیح استعمال اور جملوں کی ساخت پر قدرت حاصل ہے۔ وہ ہر طبقے کی زبان سے واقف ہیں۔ ان کا اسلوبِ بیان منفرد ہے۔ اودھی بولی کے استعمال نے کرداروں میں جان پیدا کر دی ہے۔

بانو قدسیہ

بانو قدسیہ کا شمار اردو ادب کے اہم ناول نگاروں میں کیا جاتا ہے۔ انہوں نے ناولٹ ،افسانے اور ٹیلی ویژن کے لیے ڈرامے بھی تخلیق کیے۔ بانو قدسیہ کے ناول ''راجہ گدھ''۱۹۸۱، ''حاصل گھاٹ''، ''شہر لازوال آباد ویرانے'' وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ لیکن بانو قدسیہ کو ان کے ناول راجہ گدھ کے ذریعہ شہرت دوام حاصل ہوئی۔ جس میں انہوں نے حلال وحرام کے مسئلہ اور اس سے پیدا شدہ انسانی احوال و کوائف اور نفسیات پر فکر انگیز روشنی ڈالی ہے۔ اس کے ساتھ ہی دیوانگی اور اس کے اثرات کس ذریعہ اور کس طور سے کرداروں پر مرتب ہوتے ہیں اس کو بھی پیش کیا ہے۔

ناول کا پلاٹ پیچیدہ ہے جس میں انسانی واقعات کے ساتھ جنگل میں ہونے والی چرند پرند کی مجلس آرائی کو بھی پیش کیا ہے۔ ناول کے واقعات میں منطقی ربط و تسلسل ہے اور پرندوں کی مجلس آرائی کو حکمت عملی کے تحت ناول میں بیان کیا گیا ہے۔ اس کا خاص مقصد گدھ کو انسانی علامت کے طور پر پیش کرنا ہے جس کا اطلاق قیوم کے کردار پر کیا جا سکتا ہے۔ پرندوں کی اس مجلس سے پلاٹ میں تہہ داری اور معنویت پیدا ہوگئی ہے۔ اسلوب احمد انصاری اس کے متعلق رقمطراز ہیں۔؛

> ''اس ناول کی بیانیہ ہیئت اور تشکیل میں تسلسل کا عنصر بھی ہے اور واقعات اور کیفیات کو روبرو رکھنے کی تدبیر بھی استعمال کی گئی ہے۔ آفتاب، قیوم اور سیمی کے کردار اس کی ہیئت کا اہم جز ہیں۔''[۴۲]

اس ناول کا مرکزی کردار قیوم متحرک کردار ہے۔ یہ وقت اور حالات کے مطابق اپنے رویوں میں تبدیلی لاتا ہے اور پیش آنے والے مسائل و مشکلات کے تحت اپنی سوچ کو عملی طور پر انجام دیتا ہے۔ یہ سیمی

شاہ سے محبت کرتا ہے لیکن وہ آفتاب سے محبت کرنے کے باعث قیوم سے روحانی تعلق قائم نہیں کر پاتی ہے لیکن قیوم سیمی کے ساتھ جسمانی تعلق بنانے کو اپنی کامیابی سمجھتا ہے تاکہ اس کے دل تک رسائی حاصل کر سکے۔ لیکن ناکام رہتا ہے سیمی ایک سادہ کردار ہے جو ابتدا سے خودکشی تک ایک ہی حالت پر قائم رہتی ہے۔ ڈاکٹر سہیل ناول کا پیچیدہ کردار ہے جو سائنسی نظریات اور روح کے تصور کی بنیاد پر حلال وحرام کی تفریق کے متعلق بیان کرتا ہے۔ ان کے علاوہ احتل، عابدہ، روشن کا کردار بھی ایک اہم کردار ہے۔

ناول میں پیش کردہ واقعات واحد متکلم ''قیوم'' کی زبان سے ادا کرائے گئے ہیں۔ سلیس زبان ہونے کے ساتھ فلسفیانہ طرز بھی اختیار کیا ہے، سائنسی اور مذہبی اصطلاحات کو بھی زیر بحث لایا گیا ہے۔

۱۹۸۰ء تک آتے آتے جدیدیت کا اثر کم ہوتا گیا۔ جدیدیت کا رجحان اردو ناول نگاری کے ضمن میں زیادہ کارگر ثابت نہیں ہوسکا۔ لیکن اردو میں کئی ایک ناول ہیں جن میں ہم جدیدیت کا رجحان تلاش کر سکتے ہیں جس کی نمایاں مثال انور سجاد کا ناول خوشیوں کا باغ ہے۔ آج کا عہد مابعد جدید عہد کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ یہ کوئی ادبی تحریک نہیں بلکہ ایک مخصوص ذہنی رویے کا نام ہے جو موجودہ عہد میں زندگی کے بیشتر مظاہر میں کارفرما نظر آتا ہے۔ ظاہر ہے ادب بھی اس سے ماورا نہیں ہے لہٰذا مختلف ادبی تحریروں میں اس کے نشانات مل سکتے ہیں۔

گوپی چند نارنگ مابعد جدید عہد کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> ''مابعد جدیدیت کسی ایک ضابطہ بند نظریہ کا نام نہیں بلکہ مابعد جدیدیت کی اصطلاح احاطہ کرتی ہے مختلف بصیرتوں اور ذہنی رویوں کا، جن سب کی تہہ میں بنیادی بات، تخلیق کی آزادی اور معنی پر بٹھائے ہوئے پہرے یا اندرونی یا بیرونی دی ہوئی لیک یا ہدایت ناموں کو رد کرنا ہے۔ یہ نئے ذہنی رویے، نئی ثقافتی اور تاریخی صورت حال سے پیدا ہوئے ہیں اور نئے فلسفیانہ قضایا پر بھی مبنی ہیں گویا مابعد جدیدیت ایک نئی صورت حال بھی ہے۔ یعنی جدیدیت کے بعد کے دور کو مابعد جدیدیت کہا جاتا ہے۔'' [۴۱]

اس دور کے ناول نگاروں میں عبدالصمد، پیغام آفاقی ،غضنفر علی، حسین الحق ،شموئل احمد ،سید محمد اشرف وغیرہ قابل ذکر ہیں جنھوں نے اردو ناول کے ارتقاء میں اہم کردار ادا کیا۔ ان کے ناولوں کو ہم مابعد جدیدیت کا نمونہ تو نہیں کہہ سکتے لیکن یہ ضرور ہے کہ ان فنکاروں نے نئے عہد کے مسائل کو مختلف نئے فنی زاویوں سے پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور ان کے ناول فکری وفنی اعتبار سے تازگی کا احساس رکھتے ہیں۔

عبدالصمد

اس عہد کے ناول نگاروں میں عبدالصمد کا نام اہم ہے۔ان کے ناول ''دوگز زمین''، ''خوابوں کا سویرا''، ''مہاتما''، ''دھمک'' وغیرہ ہیں۔عبدالصمد نے اپنے ناولوں میں سیاست، سیاسی لیڈروں کی بدعنوانی، بڑھتی ہوئی بے روزگاری، دہشت گردی، تقسیم ہند سے پیدا شدہ مسائل و حالات، انسان کی دربدری کو موضوع بنایا ہے۔عبدالصمد کو ان کے ناول ''دوگز زمین'' (۱۹۸۸ء) نے شہرت عطا کی۔ یہ ایک سیاسی ناول ہے جس میں کانگریس اور مسلم لیگ کا تصادم، جدوجہد آزادی، ہجرت، بنگلہ دیش کا قیام، فرقہ وارانہ فسادات، بہاریوں کے ساتھ برتا جانے والا ناروا سلوک، عدم تحفظ اور اپنوں سے دوری کے احساس کو پیش کیا گیا ہے۔

ناول بہار کی سرزمین کے گرد واقع گاؤں ''بین'' کا احاطہ کرتا ہے اور اسی توسط سے دوسرے شہر کلکتہ، دہلی، رانچی وغیرہ کے سیاسی حالات کا نقشہ کھینچا ہے۔اس ناول کا پلاٹ سادہ ہے۔ بیانیہ انداز میں قصہ، ارتقائی مراحل طے کرتا ہوا آگے بڑھتا ہے۔واقعات میں منطقی ربط اور تسلسل کو قائم رکھا گیا ہے۔

ناول کا مرکزی کردار اختر حسین ہے جو ناول کے کینوس پر آخر تک موجود رہتا ہے۔ یہ فعال اور متحرک کردار کانگریس پارٹی کا رکن ہے۔ جب کہ مخالف پارٹی مسلم لیگ کا رکن اصغر حسین ہے جو اختر حسین کی بیوی کا بھائی ہے۔اصغر حسین اپنے بیوی بچوں کے ساتھ ہجرت کرکے پاکستان چلا جاتا ہے اور آرام و آسائش کی زندگی بسر کرتا ہے۔اس کے برعکس اختر حسین کو ہندوستان میں مختلف سیاسی مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اختر حسین کا بیٹا حامد حالات سے مجبور ہوکر مشرقی پاکستان (بنگلہ دیش) چلا جاتا ہے لیکن

فسادات کے باعث پریشانیاں اٹھاتا ہے۔ یہ پیچیدہ کردار ہے جو وقت اور حالات کے ساتھ خود میں تبدیلیاں پیدا کر لیتا ہے۔ ضمنی کرداروں میں الطاف حسین، بی بی، صاحبہ، نثار، فیاض، سرور حسین، اجودھیا، محمد یونس، نازیہ، شہناز، چامو، نذر محمد وغیرہ بھی متحرک کردار ہیں۔

ناول کا اسلوب سادہ اور سلیس ہے۔ عام فہم انداز اختیار کیا گیا ہے۔ اختر حسین اور حامد کے خطوط نے ناول میں خطوط کی تکنیک کے ذریعہ اس دور کے حالات وکوائف سے قاری کو باخبر کرنے کی کوشش کی ہے۔

غضنفر علی

غضنفر علی اردو ناول نگاری میں ایک اہم شناخت رکھتے ہیں۔ انھوں نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز ۱۹۷۰ء سے کیا۔ ان کے ناول ''پانی''، ''کینچلی''، ''کہانی انکل''، ''دویہ بانی''، ''فسوں''، ''مم''، ''وش منتھن''، ''شورآب''، ''مانجھی'' ہیں۔ غضنفر علی نے اپنے ناولوں میں سیاسی لیڈروں کے کریہہ چہرے، حکومت کے جبر کے خلاف احتجاج، سماجی، سیاسی اور معاشی حالات کی عکاسی اور انسان کے داخلی کرب کو پیش کیا ہے۔ ان کے یہاں علامتی انداز کے ساتھ براہِ راست بیانیہ سے بھی کام لیا گیا ہے۔ ان کا ہر ناول اپنی منفرد شناخت رکھتا ہے۔ غضنفر علی کا سب سے پہلا ناول ''پانی'' (۱۹۸۹ء) ہے جس میں ضروریات زندگی حاصل کرنے کے لیے عوام کی بےبسی، جدوجہد اور کرب کو علامتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

ناول کا پلاٹ سادہ ہے اسلوب بیان داستانوی رنگ لیے ہوئے ہے۔ ناول کا مرکزی کردار بے نظیر ہے جو پانی کی تلاش میں ابتدا سے آخر تک متحرک نظر آتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود پانی حاصل کرنے سے قاصر رہتا ہے کیونکہ تالاب پر مگرمچھ کا قبضہ ہوتا ہے جو سیاسی حکام کی علامت ہے۔ اس کے علاوہ بوڑھے کا کردار بھی اہم ہے۔

ناول کی اہمیت اس کے اسلوب بیان کے اعتبار سے بڑھ گئی ہے علامتی انداز اختیار کیا گیا ہے۔ مقفّی اور مسجع عبارت کو خوبصورتی کے ساتھ برتا گیا ہے۔ ان کے یہاں ہندی کے الفاظ کا استعمال بھی ملتا ہے۔

پیغام آفاقی

پیغام آفاقی نے ''مکان'' (۱۹۸۹ء) اور ''پلیتہ'' دو ناول لکھے جن میں ''مکان'' ان کا اہم ناول ہے۔اس میں انھوں نے اعلیٰ حکام کی فریب کاری، دھوکا دھڑی، پولس کی مکاری، غلط بیانی، رشوت ستانی، بے ایمانی، اخلاقی اقدار کی پامالی اور جنسی استحصال کو پیش کیا ہے۔ ساتھ ہی مکان کی اہمیت، کرایہ داروں کے ذریعہ کی گئی مکان مالک کی حق تلفی، ظلم اور مکان کو اپنے قبضہ میں کرنے کے مختلف حربوں کو اجاگر کیا گیا ہے۔

ناول کا پلاٹ سادہ ہے۔ واقعات میں منطقی ربط اور تسلسل ہے۔ ناول کا مرکزی کردار نیرا فعال اور متحرک ہے جو تمام مشکلات کا سامنا ہمت و حوصلہ کے ساتھ کرتی ہے۔اس کے علاوہ ضمنی کرداروں میں کمار، آشا، الوک، ساوتری، مدھو، قیر، نیرا کی ماں وغیرہ بھی اہم کردار ہیں۔

ناول کی زبان سلیس اور عام فہم ہے۔ سادہ بیانیہ انداز میں تحریر کردہ اس ناول میں ڈائری کی تکنیک کا بھی استعمال کیا گیا ہے۔ ناول میں بعض مقامات پر داخلی خودکلامی کی بے جا طوالت اکتاہٹ کا احساس پیدا کر دیتی ہے۔ اکثر مقامات پر مکالموں نے تقریری انداز اختیار کرلیا ہے جس سے ناول کی دلچسپی میں کمی آگئی ہے۔لیکن داخلی خودکلامی کی تکنیک کو برتنے کا انداز نیا ہے جو خاص اہمیت رکھتا ہے۔

حسین الحق

اردو فکشن میں حسین الحق اہم مقام رکھتے ہیں۔ان کا پہلا ناول ''بولو مت چپ رہو'' دوسرا ناول ''فرات'' (۱۹۹۲ء) اور نیا ناول ''اماوس میں خواب'' منظر عام پر چکا ہے فرات میں انھوں نے بدلتی ہوئی اقدار، معاشرتی مسائل، جنریشن گیپ، نوجوان نسل کی جنسی بے راہ روی، سیاسی حالات، مذہب سے بے گانگی اور جدید دور میں پروان چڑھنے والے غلط رجحانات کو پیش کیا ہے۔

ناول کا پلاٹ جا بجا فلیش بیک، شعور کی رو، داخلی خودکلامی کے ذریعہ تشکیل دیا گیا ہے۔جس میں سیاسی اور تاریخی احوال وکوائف کو بھی بیان کیا ہے اور اسی کے زیر اثر واقعات کو منضبط کیا گیا ہے جس سے

پلاٹ میں جھول کا احساس نہیں ہوتا لیکن بعض اوقات تاریخ اور سیاست کے بے جا طویل بیان سے اکتاہٹ پیدا ہونے لگتی ہے۔

''فرات'' کا مرکزی کردار وقار احمد ہے جو ناسٹالجیا کا شکار اپنے ماضی کی یادوں میں گم نظر آتا ہے۔ داخلی خودکلامی کے ذریعہ کردار کی نفسیاتی گرہوں کو کھولا گیا ہے۔ وقار احمد کا کردار سادہ ہے اس کے علاوہ ان کے بیٹے فیصل، تبریز، بیٹی شبل، بہو عزیزہ، پوتی پوتا ثمن اور انتظار جدید ذہن کی نمائندگی کرتے ہیں۔ لیکن فیصل قدیم روایات سے مکمل طور پر خود کو آزاد نہیں کر پاتا۔ ضمنی کرداروں میں ذوالفقار، مسز ذوالفقار، ان کی بیٹیاں، ماتھر، سریکھا اس کے والد، تعبیر بی بی، مسز شوقی وغیرہ زندگی سے بھرپور کردار ہیں۔

ناول کی زبان عام فہم ہے۔ اظہار میں برجستگی اور بے ساختگی پائی جاتی ہے۔ موقع محل کی مناسبت سے ہندی اور انگریزی کے جملوں کا بھی استعمال کیا گیا ہے۔ ساتھ ہی ڈائری کی تکنیک کو بھی ملحوظ رکھا ہے۔

شموئل احمد

شموئل احمد اردو فکشن میں ایک خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ انہوں نے افسانہ نگاری کے ذریعہ مقبولیت حاصل کی۔ ساتھ ہی ناول میں بھی طبع آزمائی کی۔ ان کا پہلا ناول ''ندی'' (۱۹۹۳ء) اس کے بعد ''مہاماری'' اور ''گرداب'' منظر عام پر آئے۔ ''ندی'' ایک نفسیاتی ناول ہے جس میں عورت اور مرد کے ازدواجی تعلق، عورت کی جذباتی اور ذہنی کشمکش، جنسی آسودگی اور داخلی کرب کو بیان کیا گیا ہے جو اپنے شوہر کی وجہ سے بلاواسطہ قید و بند کی صعوبتوں سے دوچار ہوتی ہے۔

ناول کا پلاٹ پیچیدہ ہے۔ کہانی کی ابتدا ایک لڑکی کی شادی شدہ زندگی میں ہونے والے جنسی اضمحلال سے ہوتی ہے جس میں اس کے شوہر کو خودغرض بنا کر پیش کیا ہے۔ قصہ میں منطقی ربط اور تسلسل کا خیال رکھا گیا ہے۔ اس کا مرکزی کردار ایک ایسی لڑکی ہے جو وقت اور حالات کے مطابق خود کو تبدیل نہیں کر پاتی جبکہ اپنے شوہر کے بنائے ہوئے اصولوں کے مطابق زندگی گزارنے میں گھٹن بھی محسوس کرتی ہے اور شوہر بھی اپنی اصول پسندی سے دستبردار ہونا نہیں چاہتا۔ لہٰذا یہ دونوں ہی کردار سپاٹ اور سادہ

ہیں۔اسلوب بیان سلیس اور عام فہم ہے۔ساتھ ہی ہندی کے الفاظ کا استعمال اور فلیش بیک کی تکنیک سے بھی کام لیا گیا ہے۔غرض یہ کہ ندی کے بہاؤ اور اس کے زیر و بم کو استعاراتی طور پر عورت کے احساسات و جذبات سے تعبیر کیا گیا ہے۔

سید محمد اشرف

۱۹۸۰ کے بعد جن لوگوں نے ناول کو اپنے اظہار کا وسیلہ بنایا ان میں سید محمد اشرف کا نام بھی اہمیت کا حامل ہے۔اردو ناول نگاری کی تاریخ میں ان کا پہلا ناول ''نمبر دار کا نیلا'' (۱۹۹۷) ایک اضافہ کی حیثیت رکھتا ہے جس میں انہوں نے نیلا کی شکل میں جاگیردارانہ نظام کے ظلم و جبر کو پیش کیا ہے۔ایک جانور کو انسان کی خصلتوں سے ہم آہنگ کرکے اسے دہشت گردی کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے۔جو پورے گاؤں میں اپنی حرکتوں کو باعث دہشت پھیلاتا ہے اور عوام کو ہراساں کرتا ہے۔ان کا دوسرا ناول ''آخری سواریاں'' ہے۔اس ناول میں انہوں نے مٹتی ہوئی تہذیب کی نوحہ خوانی ،ادب کی کم مائیگی کا احساس،خود آگہی کی وجہ سے پیدا شدہ نفسیاتی کشمکش،حساس عورت کے نازک جذبات اور خواہشات کی پامالی،قدیم رسم ورواج کی پابندی اور غریب و مفلس افراد کی مجبوری کو فنکارانہ صلاحیت کے ساتھ بیان کیا ہے۔

نمبر دار کا نیلا کا پلاٹ پیچیدہ ہے۔جس میں قصہ کی ابتدا نقطہ عروج سے کی گئی ہے۔اس کا مرکزی کردار نیلا ایک جانور ہے۔جس کو برائی اور ظلم وستم کی علامت کے طور پر تشکیل دیا گیا ہے۔کسی جانور کو مرکزی کردار کی شکل میں پیش کرنا اردو ناول کی تاریخ میں پہلا کامیاب تجربہ ہے۔آخری سواریاں کا پلاٹ بھی پیچیدہ ہے جس میں راوی کی یادوں اور اپنی بیوی سے اس کے متعلق گفتگو کے توسط سے واقعات کو ترتیب دیا گیا ہے۔اس کے تمام کردار سادہ ہیں جس میں اکرم کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ان دونوں ناولوں کی زبان عام فہم اور سلیس ہے۔

درج بالا تمام ناول نگاروں کے علاوہ اور بہت سے ناول نگار ہیں جنہوں نے اردو ناول کو موضوعات کی سطح پر کئی اہم تجربوں سے ہمکنار کیا ہے۔ان میں ایک نام الیاس احمد گدی کا ہے ان کا ناول ''فائر ایریا'' ہے

۔جوکول فیلڈ میں کام کرنے والوں کی زندگی پر مبنی ایک اہم ناول ہے۔اس موضوع پر لکھا گیا یہ واحد ناول ہے۔ان کے ساتھ جوگیندر پال کا ناول ''نادید''،اقبال مجید کا ''نمک'' بھی اہمیت کے حامل ہیں۔اکیسویں صدی میں جو ناول نگار اردو ناول کے ارتقا میں اہم رول ادا کیا یا کرر ہے ہیں ان کے نام اس طرح ہیں۔ مشرف عالم ذوقی (بیان،آتش رفتہ کا سراغ،لے سانس بھی آہستہ وغیرہ)۔کوثر مظہری (آنکھ جو سوچتی ہے)رحمٰن عباس (نخلستان کی تلاش،ایک ممنوعہ محبت کی کہانی،روحزن وغیرہ)۔شائستہ فاخری (صدائے عندلیب بر شاخ شب، نادیدہ بہاروں کے نشان)۔صادقہ نواب سحر (کہانی کوئی سناؤ متاشا وغیرہ) ترنم ریاض (برف آشنا پرندے) خالد جاوید (موت کی کتاب،نعمت خانہ) انیس اشفاق (دکھیارے،خواب سراب)صغیر رحمانی (تخم خوں)۔پاکستانی ناول نگاروں میں مرزا اطہر بیگ (غلام باغ،صفر سے ایک تک،حسن کی صورت حال) مستنصر حسین تارڑ (قربت مرگ میں محبت ،راکھ،بہاؤ،خس وخاشاک زمانے وغیرہ) وحید احمد (زینو) عاطف علیم (مشک پوری کی ملکہ)وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

ناول میں پلاٹ،کردار اور بیان کے تجربات

اردو ناول نگاری کا آغاز وارتقا متعدد تبدیلیوں کا رہین منت ہے جن میں موضوعات، رجحانات اور فنی سطح پر ہونے والے تغیرات نے ناول کی دنیا کو کافی وسیع کیا ہے۔

اردو ناول کے ابتدائی دور میں سیاسی، سماجی، معاشرتی اور معاشی بحران کے پیش نظر اصلاحی ناول تخلیق کیے گئے۔جن میں نذیر احمد، راشد الخیری اور خواتین ناول نگار پیش پیش تھیں۔ چونکہ یہ ناول اصلاحی مقاصد کے تحت لکھے جارہے تھے لہٰذا ان میں فنی رموز ونکات کی طرف توجہ نہیں دی گئی۔ پلاٹ کی تشکیل میں ربط وتسلسل اور واقعات کے منطقی ربط کا خیال نہیں رکھا گیا۔لیکن سرشار اور شرر کے بعد رسوا کے ناول ''امراؤ جان ادا'' میں پلاٹ کے منطقی ربط کا بخوبی خیال رکھا گیا ہے اور پیچیدہ پلاٹ کو مہارت کے ساتھ تشکیل دیا گیا ہے۔کردار نگاری کے ضمن میں کرداروں کو خیر وشر کا نمونہ بنا کر پیش کیا جاتا رہا جن میں زندگی کے ایک ہی

رخ کو اجاگر کیا گیا۔ لیکن آہستہ آہستہ ناولوں میں سپاٹ اور پیچیدہ دونوں قسم کے کردار نظر آنے لگے۔ اس کے علاوہ قصہ کو ہمہ داں راوی (Omniscient) کے ذریعہ ہی منظم کیا گیا۔ تاہم امراؤ جان ادا میں واحد متکلم کی تکنیک کا استعمال کر کے اردو ناول نگاری کو ایک نئی جہت سے روشناس کرایا۔

اردو ناول نگاری کا دوسرا دور ترقی پسند تحریک ۱۹۳۶ء سے شروع ہوتا ہے جس میں پریم چند کے آخری ناول (گوشۂ عافیت، میدانِ عمل، گئودان) سے لے کر سجاد ظہیر، کرشن چندر، عصمت چغتائی، عزیز احمد کے نام شامل ہیں۔ انھوں نے اپنے ناولوں میں اشتراکیت واشتمالیت اور تحلیل نفسی کی بنیاد پر پلاٹ کو تشکیل دیا جس میں شعور کی رو، فلیش بیک، خطوط اور ڈائری کی تکنیک نے پلاٹ کو نئے انداز سے متعارف کرایا اور ان تکنیک کو اس طرح برتا کہ پلاٹ میں بے ربطی اور خلا کا احساس نہ ہو۔ حالانکہ خطوط کی تکنیک کا استعمال نذیر احمد کے ناول ''مراۃ العروس'' میں بھی دیکھنے کو ملتا ہے جس میں دوراندیش خاں اپنی بیٹی اصغری کو خانہ داری سے متعلق طویل خط لکھتے ہیں لیکن اس کے بے جا طرز بیان کے باعث ناول کے پلاٹ میں جھول اور بوجھل پن کا احساس در آتا ہے۔ ترقی پسند تحریک کے دور میں کردار زندگی سے بھرپور نظر آتے ہیں جو اپنی مرضی کے مطابق ارتقائی منازل طے کرتے ہیں۔ اسلوبِ بیان کے اعتبار سے اس دور کے ناولوں میں روایتی انداز سے انحراف کیا گیا ہے اور مختلف تکنیک کے ذریعہ طرزِ بیان میں تنوع اور وسعت پیدا کی گئی ہے۔

اس کے بعد عبداللہ حسین، خدیجہ مستور، شوکت صدیقی، قاضی عبدالستار کے یہاں سادہ اور پیچیدہ دونوں قسم کے پلاٹ کو واقعاتی تسلسل کے ساتھ نہایت خوش اسلوبی سے برتا گیا ہے۔ مختلف تکنیک کا لحاظ رکھتے ہوئے کرداروں کی نفسیاتی گرہ اور داخلی زندگی کے متعدد مسائل کو اس انداز سے پیش کیا ہے کہ تمام کردار زندہ اور متحرک نظر آتے ہیں۔ ان ناولوں میں کرداروں کو زبردست خلاقانہ انداز میں تعمیر کیا گیا ہے۔ اندازِ بیان سادہ، عام فہم اور روزمرہ کی زندگی سے قریب معلوم ہوتا ہے۔

تیسرا دور ۱۹۵۰ء کے بعد جدید اردو ناول نگاری کا دور تھا جس میں فردِ واحد کے داخلی احساس، شکست ذات اور ذہنی کرب کو اہمیت دی گئی اور اس اعتبار سے ناول تخلیق کیے گئے جس میں فن کے نئے تجربات پر زور دیا گیا۔ واقعات میں سبب ونتیجہ کی منطق پر پلاٹ کو تشکیل دینا غیر ضروری قرار دیا گیا۔ لہٰذا

پلاٹ کے نہج میں تبدیلی واقع ہوئی اور پلاٹ کے روایتی طریقہ سے انحراف کیا گیا۔قرۃالعین حیدر کا آگ کا دریا، انور سجاد کا خوشیوں کا باغ اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ اس کے ساتھ انتظار حسین کا ناول بستی میں اساطیری اور دیومالائی انداز اختیار کیا گیا ہے اور چونکہ اس دور کے حالات وکوائف اور ذہنی کشمکش کو اسطوری، علامتی اور تجریدی طریقہ کار اپنا کر بہتر طور پر بیان کیا جا سکتا تھا۔لہٰذا انور سجاد نے مکمل اور انتظار حسین اور قرۃالعین حیدر نے جابجا ان تکنیک کا استعمال کرکے اپنے ناولوں میں حسن اور تاثیر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

۱۹۸۰ء کے مابعد جدید دور میں ناول نگاری نے ایک نیا موڑ لیا جہاں ناول نگار نے واقعہ اور کرداروں سے زیادہ situation کو اہمیت دی۔ اس دور میں ناولوں کے پلاٹ اور کردار situation کے تابع نظر آتے ہیں۔ ساتھ ہی علامتی انداز کو بھی ملحوظ رکھا گیا ہے جس میں الفاظ کی معنویت اور تہہ داری پر توجہ مرکوز کی گئی ہے۔زندگی کے رموز ونکات کو فلسفیانہ مباحث کے ذریعہ واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ داخلی خود کلامی (Interior Monologue)، خطوط، ڈائری، شعور کی رو، فلیش بیک کی تکنیک کا بھی استعمال کیا گیا ہے۔زبان وبیان عام فہم اور سلیس ہے۔موقع محل کے مطابق ہندی اور انگریزی کے الفاظ اور جملوں سے بھی کام لیا گیا ہے۔

غرض یہ کہ اردو ناول کا تصور اور ارتقا مختلف موضوعات اور فنی مراحل کو عبور کرکے عروج کو پہنچا اور آج بھی اردو ناول نگاری اپنی وسعت کے اعتبار سے موضوع اور فن کے نئے تجربات سے نبرد آزما ہے۔

حواشی

۱۔ A Glossory of Literary Terms, M.H. Abrahams, 10th editon, New Delhi, 2013 p.252

۲۔ آکسفورڈ انگلش ڈکشنری، انسائیکلو پیڈیا آف بریٹینیکا، دوم۔۱۶،ص۶۷۳، بحوالہ ترقی پسند اردو ناول، ڈاکٹر انور پاشا، پیش رو پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۱۹۹۰ء،ص ۸

۳۔ اردو ناول آزادی کے بعد، پروفیسر اسلم آزاد، اردو بک سوسائٹی، نئی دہلی، ۲۰۰۶ء،ص ۹

۴۔ اردو کی نثری داستانیں، گیان چند جین، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، ۲۰۰۲ء شک ۱۹۲۴ء،ص ۱۱۱۔۱۱۲

۵۔ Aspects of the Novel, E.M. Foster, Atlantic Publisher and Distributor, New Delhi, 2004 p.28

۶۔ ناول کیا ہے؟ احسن فاروقی، نورالحسن ہاشمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۶ء،ص ۱۸

۷۔ اردو ناول نگاری، سہیل بخاری، مکتبہ جدید لاہور، ۱۹۶۰ء،ص ۱۱

۸۔ Novelists on the Novel, Miriam Allott, Columbia University, New York, 1959 p.163

۹۔ Aspects of the Novel, E.M. Foster, Atlantic Publisher and Distributor, New Delhi, 2004 p.76

۱۰۔ ایضاً،ص ۶۱

۱۱۔ داستان سے افسانے تک، وقار عظیم، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۹ء،ص ۶۳

۱۲۔ اردو ادب کی اہم خواتین ناول نگار، ڈاکٹر نیلم فرزانہ، براؤن بک پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۲۰۱۴ء،ص ۱۳

۱۳۔ داستان سے افسانے تک، وقار عظیم، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۹ء، ص ۶۷

۱۴۔ پریم چند کا تنقیدی مطالعہ، ڈاکٹر قمر رئیس، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۴ء، ص ۱۰۹

۱۵۔ ذوقِ ادب و شعور، احتشام حسین، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ، ۱۹۵۵ء، ص ۴۲

۱۶۔ بیسویں صدی میں اردو ناول، یوسف سرمست، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۹۵ء، ص ۱۱۰

۱۷۔ اردو ناول آزادی کے بعد، پروفیسر اسلم آزاد، اردو بک سوسائٹی، نئی دہلی، ۲۰۰۶ء، ص ۲۷

۱۸۔ ترقی پسند اردو ناول، ڈاکٹر انور پاشا، پیش رو پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۱۹۹۰ء، ص ۲۷

۱۹۔ ناول کیا ہے؟ احسن فاروقی، نورالحسن ہاشمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۶ء، ص ۱۴۵

۲۰۔ ایضاً، ص ۱۴۶

۲۱۔ اردو ناول پریم چند کے بعد، ڈاکٹر ہارون ایوب، اردو پبلشرز لکھنؤ، ۱۹۷۸ء، ص ۸۵

۲۲۔ ایضاً، ص ۱۲۷

۲۳۔ ترقی پسند اردو ناول، انور پاشا، پیش رو پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۱۹۹۰ء، ص ۱۰۰

۲۴۔ بیسویں صدی میں اردو ناول، یوسف سرمست، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۹۵ء، ص ۳۴۸

۲۵۔ نیا ادب، کشن پرشاد کول، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ص ۲۸۷

۲۶۔ تلاش و توازن، ڈاکٹر قمر رئیس، ادارۂ خرام پبلی کیشنز، دہلی، ۱۹۶۸ء، ص ۴۳

۲۷۔ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، احسن فاروقی، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ، ۱۹۶۲ء، ص ۲۳۱

۲۸۔ بت خانۂ چیں، وارث علوی، گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر، ۲۰۱۰ء، ص ۴۵۱

۲۹۔ تلاش و توازن، ڈاکٹر قمر رئیس، ادارۂ خرام پبلی کیشنز، دہلی، ۱۹۶۸ء، ص ۶۲

۳۰۔ اردو ناول پریم چند کے بعد، ڈاکٹر ہارون ایوب، اردو پبلشرز لکھنؤ، ۱۹۷۸ء، ص ۲۶۲

۳۱۔ داستان سے افسانے تک، وقار عظیم، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۹ء، ص ۱۳۱

۳۲۔ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، احسن فاروقی، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ، ۱۹۶۲ء، ص ۲۴۲

۳۳۔ ہندو پاک میں اردو ناول، ڈاکٹر نور پاشا، پیش رو پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۱۹۹۲ء، ص ۲۲۱

۳۴۔ اردو کے پندرہ ناول، اسلوب احمد انصاری، یونیورسل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۳ص ۱۹۱، ۱۹۲

۳۵۔ ایضاً،ص ۲۲۵

۳۶۔ اردو ناول آزادی کے بعد، پروفیسر اسلم آزاد، اردو بک سوسائٹی، نئی دہلی، ۲۰۰۶ء،ص ۲۱۹

۳۷۔ افسانے کی حمایت میں، شمس الرحمٰن فاروقی، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی، ۲۰۰۶ء،ص ۱۰۵

۳۸۔ جدیدیت تجزیہ وتفہیم، مرتبہ ڈاکٹر مظفر حنفی، مشمولہ مضمون جدید اردو ناول تشکیل سے تکمیل تک، ڈاکٹر قمر رئیس، نسیم بک ڈپو، لکھنؤ، ۱۹۸۵ء،ص ۲۲۲

۳۹۔ ایضاً،ص ۲۲۲

۴۰۔ اردو کے پندرہ ناول، اسلوب احمد انصاری، یونیورسل بک ہاؤس علی گڑھ،ص ۳۰۳

۴۱۔ جدیدیت کے بعد، گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۲۰۰۵ء،ص ۳۰

زمانۂ قدیم سے اردو ادب میں داستان گوئی کا رواج رہا ہے۔ لیکن جیسے جیسے زمانہ ترقی کرتا گیا اسی لحاظ سے داستان کی اہمیت بھی کم ہوتی گئی اور ایک نئی صنف ناول وجود میں آیا۔ ادبا کا ایک بڑا حلقہ اس صنف کی طرف متوجہ ہوا اور اس میں مختلف انداز سے طبع آزمائی کی گئی۔ ہر زاویے سے زندگی کو پرکھنے کی کوشش کی جانے لگی۔ اصلاحی، تاریخی اور معاشرتی ناول لکھے گئے اور ناول کا دائرہ آہستہ آہستہ وسیع ہوتا گیا۔ ہندوستان کی تاریخ میں ۱۸۵۷ء اور ۱۹۴۷ء میں ہونے والے فسادات عظیم سانحہ کے طور پر یاد کیے جاتے ہیں لہٰذا ان موضوعات کے تحت بھی کثیر تعداد میں ناول لکھے گئے۔ اس کے ساتھ ہی مختلف تحریکات کے زیر اثر ایسے ناول بھی منظر عام پر آئے جن کی بنیاد نفسیات، معاشیات، سیاسیات اور سماجی مسائل پر رکھی گئی۔

اردو ناول کا وجود انیسویں صدی کے اواخر میں ہوا اور یہ وہ دور تھا جب لوگوں کے لیے تخیلات کی دنیا میں گم رہنے کے بجائے عقلیت کی بنا پر اپنی سوچ کو تشکیل دینا تھا اور اس دور کے مسائل و مشکلات کا ہمت کے ساتھ مقابلہ کرنا تھا۔ لہٰذا مولوی نذیر احمد نے سب سے پہلے اس سمت میں قدم بڑھایا اور اس کے بعد ناول لکھنے کا ایک طویل سلسلہ شروع ہو گیا۔ لہٰذا جب ناول کا ایک بڑا ذخیرہ منظر عام پر آچکا تو اس کو جانچنے اور پرکھنے کی طرف ناقدین نے اپنی توجہ مبذول کی۔ نذیر احمد سے پہلے مولوی کریم الدین نے ۱۸۶۲ء میں اپنی ایک کتاب ''خط تقدیر'' کے نام سے لکھی جس کو چند نقاد ناول کی صنف میں شامل کرتے ہیں جبکہ ناقدین کی ایک بڑی تعداد ''خط تقدیر'' کو بطور ناول تسلیم کرنے پر متفق نہیں ہے اور انھوں نے اپنے اپنے نظریہ کے تحت ناول کی تنقید کی ہے۔ ان تنقیدی مباحث میں ناول کے فن پر کم اور موضوعات

کے حوالے سے طویل بحث ملتی ہے۔

نقادوں نے اپنی گہری نظر اور عمیق مطالعہ سے ناولوں کے محاسن و معائب کی نشاندہی کی ہے۔ احسن فاروقی نے نذیر احمد کے ناولوں کو تمثیل سے تعبیر کیا ہے تو دوسری طرف اسلوب احمد انصاری نے باغ و بہار کو ناول کی فہرست میں پہلا مقام دیا ہے اور اپنے اس نظریہ کی توضیح چند امور کے پیش نظر کی ہے۔ اس کے ساتھ دوسرے ناقدین نے اپنی آرا سے احسن فاروقی کے نظریہ تمثیل کو رد کیا ہے۔ ناول تنقید کی خلط مبحث نے ناول کے فن پر مختلف انداز سے روشنی ڈالی ہے اور آگے آنے والے نقادوں کے لیے بہت سے سوالات کھڑے کر دیے ہیں جو اس بات کا ثبوت ہیں کہ ناول کی تنقید کا سلسلہ ہمیشہ جاری رہے گا۔

عمومی طور پر اردو ناول کے نقادوں نے ناولوں میں پلاٹ، کردار، اسلوب بیان کا جائزہ لیا ہے جبکہ اس میں موجود بیانیہ (Narration) اور دوسری تکنیک پر مبنی کوئی واضح بحث سامنے نہیں آتی۔ لہٰذا وہ ناقدین حضرات جنھوں نے ناول کی تنقید کی ہے، ان کی کتب کا جائزہ آئندہ صفحات میں لیا جائے گا۔

اردو ناول کی تنقید میں **احسن فاروقی کی کتاب "اردو ناول کی تنقیدی تاریخ"** اہمیت کی حامل ہے جس میں انھوں نے ناول کے عناصر کو تمام معائب و محاسن کے ساتھ پرکھا ہے اور ابتدائی ناولوں پر سخت تنقیدی انداز اختیار کیا ہے جن میں نذیر احمد، پنڈت رتن ناتھ سرشار، عبدالحلیم شرر اور مرزا ہادی رسوا خاص ہیں۔ بعدازاں ان ناول نگاروں کا ذکر کیا گیا ہے جن کو احسن فاروقی ناول کے ارتقا میں زیادہ اہمیت نہیں دیتے۔ ان میں راشد الخیری، قاری محمد سرفراز حسین، نیاز فتح پوری، تسکین، مرزا محمد سعید قابلِ ذکر ہیں۔ احسن فاروقی لکھتے ہیں:

> "ان ناول نگاروں کو بھی فن ناول نگاری کی تاریخ میں جگہ نہ ملنی چاہیے۔ مگر ان کو یک قلم نظر انداز کرتے نہیں بن پڑتا۔ ان پر ایک نظر ڈالنا ضرور پڑتی ہے۔
> یہ موجودہ دور میں گزرے ہوئے دور کے نمائندے ہیں اور ان کی تصانیف یہ

ظاہر کرتی ہیں کہ ہمارا ناول کسی گڑھے میں اٹک کر رہ گیا ہے اور پھر ان کی
تصانیف میں ایک ادبی کیف ضرور ہے جو ناول کے نقاد کو ناول کے فن سے ہم
کنار نہ کرے مگر جو اس کی توجہ کو ضرور جذب کر لیتا ہے۔'' [۱]

اس کے بعد پریم چند، عصمت چغتائی، قرۃ العین حیدر اور عزیز احمد کے ناولوں کو جدید ناول کے رجحانات کے طور پر پرکھا گیا ہے۔

عام طور پر نذیر احمد کو اردو کا پہلا ناول نگار تسلیم کیا جاتا ہے کیونکہ وہ قصہ کو مافوق الفطری عناصر سے نکال کر حقیقی اور جیتی جاگتی زندگی کی طرف لے کر آئے اور کردار بھی اسی کی بابت تخلیق کیے لیکن احسن فاروقی، نذیر احمد کو ناول نگار نہ مان کر تمثیل نگار کے زمرے میں رکھتے ہیں اور ان کے تمام ناولوں کو تمثیلی فسانے کہتے ہیں۔

لکھتے ہیں کہ:

''ادب میں تمثیل نگاری بہت پرانی چیز ہے۔ مگر اس کے طریقے مختلف ہیں۔
ان تمام طریقوں میں سب سے اہم طریقہ یہ ہے کہ کسی اخلاقی صفت کو ایک
تخیلی مجسمہ Personification دے دیا جاتا ہے اور اس کی بابت ایسا قصہ
بیان کیا جاتا ہے جس میں وہ صفت کا مجسمہ دلچسپ واقعوں سے گزر کر اپنی
اخلاقی اہمیت کا نتیجہ خیز نقشہ پیش کر دیتا ہے اس قسم کی تمثیل کو Allegory کہتے
ہیں۔'' [۲]

چونکہ مولوی نذیر احمد کے یہاں مقصدیت غالب تھی اور وہ قوم کو بالخصوص مسلمانوں کی اصلاح کے لیے ایسا ادب تخلیق کرنا چاہتے تھے جو اس دور کے مسلمانوں کی زبوں حالی کو دور کر سکے جو مخرب اخلاق نہ ہو کر مصلح اخلاق ہو۔ لہٰذا اس اعتبار سے نذیر احمد نے اپنے کرداروں کو خوبی یا خامی کا مجسمہ بنا کر پیش کیا

تا کہ وہ کردار لوگوں کے ذہنوں پر اثر انداز ہوکر ان میں تحریک پیدا کریں۔لیکن احسن فاروقی نے انہیں ناول نگار کے زمرے سے خارج کر کے تمثیل نگاری کی صنف میں شامل کیا ہے۔

تمثیل اور ناول کا فرق واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ناول،تمثیل کا ترقی یافتہ فارم ہے۔تمثیل میں اخلاقی صفات کے مجسمے پیش کیے جاتے ہیں۔ناول میں ایسے انسانی کردار سامنے لائے جاتے ہیں جو ہم کو روزمرہ کی زندگی میں ملتے ہیں۔اس طرح ناول نگار کا بہترین کردار وہ ہوگا جو کچھ انفرادی صفتیں رکھتا ہو اور ساتھ ہی ساتھ کچھ انسانی صفتیں بھی اس میں نمایاں ہوں۔ برخلاف اس کے تمثیل کے کردار کسی ایسی اخلاقی صفت کا ایسا مجسمہ ہوگا جیسا کسی انسان کا ہونا ممکن ہی نہیں،اسی طرح تمثیل اور ناول میں عینیت اور واقعیت کا تضاد ہے۔'' [۳]

احسن فاروقی تمثیل اور ناول کے درمیان کا بنیادی فرق عینیت اور واقعیت کو مانتے ہیں لیکن یہ بات بھی حقیقت ہے کہ وہ ناول کی بنیاد قصہ کے منطقی ربط سے صرف نظر کرتے ہیں۔دراصل قصہ اور کردار ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہیں اس لیے جب تک ہم قصہ کے منطقی ربط کی اہمیت کو تسلیم نہیں کریں گے، کرداروں کے پیشِ نظر ناول کو تمثیل کہہ دینا شاید درست نہیں ہوگا۔البتہ ان کے قول کی روشنی میں کرداروں کو تمثیلی کہنا درست ہوگا۔

نذیر احمد کے ناول ''مراۃ العروس''، ''توبتہ النصوح''، ''ابن الوقت''، ''فسانۂ مبتلا'' کو احسن فاروقی نے تمثیل کے دائرے میں رکھا ہے اور ان کو تمثیلیں ثابت کرنے کی ہر ممکن کوشش کے ساتھ طویل بحث بھی کی ہے اور اس بات کا بھی اعتراف کیا ہے کہ وہ اردو کے سب سے پہلے واقعاتی قصہ گو ہیں اور ان کے قصوں میں دلچسپ تسلسل بھی پایا جاتا ہے۔لیکن اس بات کو پس پشت ڈال دیا گیا ہے کہ یہ قصہ حقیقی

زندگی کا التباس ہے جو ناول کی خاص صفت ہے۔احسن فاروقی نے کرداروں کی پرکھ اور جانچ بحیثیت تمثیل کی ہے۔ اکبری کے کردار کو اس کے پھوہڑ پن کی وجہ سے زیادہ جاندار اور دلچسپ بتایا ہے جب کہ اصغری کا کردار اتنا دلچسپ نہیں ہے۔

لکھتے ہیں:

''اصغری، اکبری کے برابر دلچسپ نہیں ہو پاتی کیونکہ وہ کافی حد تک تمیز داری پر ایک خشک وعظ ہے مگر تمیز داری کے مجسمہ کی حیثیت سے وہ بھی کمال کی چیز ہے۔'' ۴

ابن الوقت اور توبۃ النصوح کے تمام کرداروں کو وہ تمثیل کے زمرے میں رکھتے ہیں سوائے کلیم اور مرزا ظاہر دار بیگ کے۔

رقم طراز ہیں کہ:

''کلیم کسی ایک صفت کے مجسمے سے آگے بڑھ کر ان تمام صفتوں کا حامل نظر آتا ہے جو اس وقت کے تہذیب یافتہ مسلمان نوجوانوں میں پائی جاتی تھیں۔ وہ مجسمے کے دائرے سے نکل کر کردار کے دائرے میں آجاتا ہے اور ایک مکمل زندہ Type نظر آتا ہے۔'' ۵

تمثیل کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ تمثیل نگاری میں تمام کردار تمثیلی ہی پیش کیے جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر سب رس تمثیلی قصہ ہے جبکہ ناول کے کردار ہماری جیتی جاگتی زندگی کا نمونہ ہوتے ہیں۔لیکن احسن فاروقی کی رائے کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ نذیر احمد کے ناولوں کے چند کردار تمثیلی حیثیت رکھتے ہیں۔لہذا اس اعتبار سے مکمل ناول کو تمثیلی فسانے نہ کہہ کر کردار کو تمثیل کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔

لکھتے ہیں:

''تمثیل نگاری کا پس منظر بالکل ناول کی طرح کا ہوتا ہے اور اسی وجہ سے یہ صنف ناول کا پیش خیمہ کہلائی جاتی ہے مگر اس کا فن ناول کے فن سے مختلف ہے۔'' ۶

غرض یہ کہ احسن فاروقی نے نذیر احمد کے ناولوں کو بحیثیت فن نہ جانچ کر ان کو تمثیل کے اعتبار سے پرکھا ہے۔ پنڈت رتن ناتھ سرشار کو ناول نگار تسلیم کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''ناول کو ناول یعنی نئی چیز اسی لیے کہا گیا تھا کہ اس میں فسانہ ہائے دیو پری کے بجائے روزمرہ کے انسانی زندگی کے واقعات بیان ہوئے۔ سرشار نے بھی اپنے استاد مرزا رجب علی بیگ سرور کے برخلاف بجائے ہوا زاد کے حالات بیان کرنے کے شہر لکھنؤ کے باشندگان کے قصے بیان کئے اور اس طرح وہ بھی فسانہ نگار کے بجائے ناول نگار کہلانے کے مستحق ٹھہرتے ہیں۔'' ۷

سب سے پہلے تو اس اقتباس کا وہ حرف غور طلب ہے جو ہمارے سامنے اس کے آخر میں 'بھی' کی شکل میں ظاہر ہوا ہے۔ جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ وہ نذیر احمد کو بھی ناول نگار تسلیم کر رہے ہیں۔ بہر حال آگے چل کر وہ فسانۂ آزاد کو ناول کے خانے میں رکھنے سے گریز کرتے ہیں اور اس بات کی وجہ سے کشمکش میں مبتلا نظر آتے ہیں کہ آیا اسے ناول تسلیم کیا جائے یا داستان کی ہی کوئی قسم سمجھا جائے۔ لکھتے ہیں:

''چنانچہ فسانۂ آزاد تو حقیقی دنیا کا قصہ اور اس میں واضح اور دلچسپ رنگ حقیقت اور واقعیت کا جھلکتا ہے مگر پورے یقین کے ساتھ تو ہم اس بات کو نہیں کہہ سکتے کہ یہ فسانہ (داستان) نہیں ناول ہے۔'' ۸

دوبارہ اپنی بات سے اس طرح منحرف ہو جاتے ہیں۔ لکھتے ہیں کہ:

''بادی النظر میں فسانۂ آزاد کو ناول تصور کرلینا مشکل نہیں ہے۔ اس میں واقعیت ہے، مزاح ہے، اور زندگی پر ایک خاص نظر ہے۔ اسی کا فارم بھی اگر ہے تو اسی قسم کی ناول کا ہے جسے پکارسک Picaresque کہتے ہیں۔'' ۹

احسن فاروقی نے سرشار کے فن کو فسانۂ آزاد، سیر کہسار اور جام سرشار کو سامنے رکھ کر واضح کیا ہے۔ وہ فسانۂ آزاد سے زیادہ سیر کہسار کے پلاٹ کو مربوط بتاتے ہیں کیونکہ اس میں اتحاد کی خاصیت پائی جاتی ہے۔ جبکہ فسانۂ آزاد میں مختلف چھوٹے چھوٹے قصوں کو بکھیر دیا گیا ہے اور مصاحبین کے قصوں کو بھی پورے طور پر مکمل نہیں کیا۔ لکھتے ہیں:

''سیر کہسار، فسانۂ آزاد سے زیادہ مربوط، واضح اور متحد ہے۔'' ۱۰

احسن فاروقی نے سرشار کے ناولوں میں واقعیت کے عنصر کو تلاش کرنے سے بحث کی ہے اور چند نکات برآمد کیے ہیں۔

۱۔ سرشار کے ناولوں میں واقعیت کا رنگ ناہموار طریقہ پر پھیلا ہوا ہے۔
۲۔ ان کی واقعیت کا کوئی مخصوص دائرہ (Range) نہیں ہے۔
۳۔ ان کی واقعیت میں افراد پر زیادہ زور ہے۔
۴۔ ان کی واقعیت میں بڑا تنوع ہے۔
۵۔ زندگی کو زندہ کرنے کی قابلیت موجود ہے۔
۶۔ زندگی غیر مذہبی رنگ میں پیش ہوتی ہے۔
۷۔ سچے ادیب اور سچے ناول نگار کے نظریہ حیات کا پرتو ملتا ہے۔
۸۔ ان کی واقعیت مخصوص جذباتی رنگ میں رنگی ہوئی ہے..................۱۱

کردار نگاری پر بحث کرتے ہوئے خوجی کو ان کے تمام ناولوں میں سب سے بہتر کردار مانتے

ہیں۔لکھتے ہیں:

''یہی ایک وہ تصنیف ہے جس میں ہمیں خوجی کا ایسا کردار ملتا ہے جو اردو میں
کردار نگاری کی بہترین مثال کہا جا سکتا ہے۔'' [۱۲]

احسن فاروقی کے مطابق سرشار کرداروں کو ان کے مکالموں کے باعث الگ الگ رنگ میں ڈھالتے ہیں اور ان کا ہر کردار ایک دوسرے سے مختلف اور اپنی شناخت رکھتا ہے اور اپنے پیشے، طبقے اور علم و ہنر کے اعتبار سے قاری کے ذہن پر گرفت کرلیتا ہے۔اپنے کرداروں کو پیش کرنے میں سرشار کے علم نفسیات کا خاص دخل ہے جس سے کرداروں کی تعمیر میں ان کی انفرادیت کا فرق واضح ہو کر سامنے آتا ہے۔ان تمام کرداروں میں خوجی نہایت پُراثر،پُرزور اور مزاحیہ کردار ہے۔

لکھتے ہیں:

''خوجی ایک پکا افیونی ہی نہیں بلکہ لکھنؤ کی افیونیت کا نہایت گہرا نقشہ ہے۔اپنی
کمزوریوں کے احساس کا بالکل فقدان اور اپنی ہر بات کو کامل سمجھنا یہ لکھنؤ کی
تہذیب کی وہ بنیاد ہے جس پر یہاں کی زندگی اور کلچر کی پوری عمارت کھڑی نظر
آتی ہے۔'' [۱۳]

غرض یہ کہ فاروقی،سرشار کو ناول نگار تسلیم کرنے میں پس و پیش کا شکار تو ہیں لیکن ناول کے فن سے متعلق چند اہم امور جو سرشار کے یہاں ملتے ہیں اس کے باعث ان کے ناولوں کو قریب قریب ناول ہی مانتے ہیں۔

عبدالحلیم شرر اردو کے تیسرے ناول نگار ہیں انہوں نے تاریخی اور معاشرتی ناول تصنیف کیے۔ لیکن تاریخی ناول کے سبب اردو ناول نگاری میں اپنا مقام بنایا۔احسن فاروقی شرر کو سرشار سے زیادہ ناول کے فن کو اردو میں رائج کرنے کا بانی مانتے ہیں مگر تاریخی اعتبار سے ان کے تمام ناولوں کو بیکار اور خراب

بتاتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

''ان کی تاریخی ناولیں محض پورچ ہیں۔ ان کی اپنی زمانے میں شہرت کی وجہ یہ تھی کہ انھوں نے جو مذہبی جوش ان ناولوں میں دکھایا ہے اس سے عام جاہل مسلمان اور مولانا کے ایسے ایسے پڑھے لکھے قسم کے آدمی بہت خوش ہوتے تھے۔'' ۱۴

شرر کے ناول فردوس بریں کو سب سے بہتر تسلیم کرتے ہیں۔ شرر کے فن سے متعلق لکھتے ہیں:

''اگر شرر کو بحیثیت ناول نگار کے جانچا جائے تو ان کے یہاں کوئی وہ امتیازی صفت نہیں ہے جو ناول نگار کی فطرت میں ہونا چاہیے یا جو ناول نگار مشق و اکتساب سے حاصل کرسکتا ہے جبکہ ان کی توجہ فن کی طرف ہے ہی نہیں۔'' ۱۵

اکثر مقامات پر احسن فاروقی اپنے ہی قول کو رد کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ابتدا میں انھوں نے شرر کے متعلق تحریر کیا ہے:

''شرر، سرشار سے زیادہ لفظ ناول اور فن ناول نگاری کو اردو میں رائج کرنے کے بانی کہے جاسکتے ہیں۔'' ۱۶

مذکورہ بالا دونوں اقتباس کے درمیان موافقت نظر نہیں آتی ہے۔ اس کے بعد احسن فاروقی نے ایسے مباحث اٹھائے ہیں جو غیر ضروری معلوم ہوتے ہیں اگر وہ ان مباحث کو بیان نہ بھی کرتے تو ناول کی تنقید پر کوئی خاطر خواہ اثر مرتب نہیں ہوتا۔

مرزا ہادی رسوا کو احسن فاروقی بہتر ناول نگار مانتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ ان کے تمام ناول افشائے راز، اختری بیگم، ذات شریف، شریف زادہ اور امراؤ جان ادا میں سے ''امراؤ جان ادا'' ناول کے فنی تقاضوں کو پورا کرتا ہے۔ وہ امراؤ جان ادا کی تنقید سے بخوبی انصاف کرتے ہوئے سب سے پہلے

پلاٹ کا ذکر کرتے ہیں جو سڈول اور مربوط ہے اور بتاتے ہیں کہ اس کی تعمیر میں رسوا نے باریک بینی سے کام لیا ہے۔ جس میں قصہ، آغاز، گتھیاں، ارتقا، عروج اور انجام تک تمام مراحل طے کرتا ہوا آگے بڑھتا ہے۔ ناول میں بذات خود رسوا بحیثیت کردار نظر آتے ہیں جو ان کی جدتِ طبع کا ثبوت ہے اور اس ناول کی یہ تکنیک ان کو دوسرے ناولوں سے ممتاز کرتی ہے۔ لہٰذا اس اعتبار سے احسن فاروقی امراؤ جان ادا کے پلاٹ میں چند خوبیوں کی نشاندہی کرتے ہیں، جو درج ذیل ہیں۔

۱۔ تناسب: امراؤ جان ادا کے قصہ میں واقعات اس عمدہ تناسب کے ساتھ جڑے ہوئے ہیں کہ پورا ناول ایک عمدہ عمارت کا تاثر پیدا کرتا ہے۔

۲۔ ہم آہنگی: ناول کے ان متناسب حصوں کا قدرتی طور پر جوڑنا بھی رسوا کا کمال ہے

۳۔ تنوع: قصہ میں تنوع کے سبب اس کی ہم آہنگی کا اثر بڑھ جاتا ہے۔

۴۔ اتحاد: پورا قصہ واحد اثر رکھتا ہے۔ یہ تنوع اور ہم آہنگی ایک خاص اتحاد کی بنا پر پیدا ہوگئی ہے۔

۵۔ تراش و کفایت: ہر واقعہ اور ہر باب کو بڑے غور و خوص سے تراشا گیا ہے۔ کوئی حصہ یا کوئی سطر بھی ایسی نہیں جو بلا ضرورت ہو یا ضرورت سے کم ہو۔

۶۔ وزن یا توازن : ساخت میں ایک قسم کا اتار چڑھاؤ بھی ہے۔

۷۔ شاعرانہ تنظیم ۱۷

احسن فاروقی کردار نگاری پر بحث کرتے ہوئے اس ناول کے تمام کرداروں کو نہایت صاف اور نمایاں بتاتے ہیں۔ تمام چھوٹے اور بڑے کرداروں کو ان کے مخصوص تاثرات اور انفرادیت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس طرح کہ قاری کے ذہن پر ہر ایک کا نقش واضح ہوتا چلا جاتا ہے۔ ان تمام کرداروں میں جیتی جاگتی اور چلتی پھرتی زندگی نظر آتی ہے۔ وہ اپنے ماحول اور معاشرت کی عکاسی کرتے ہیں۔

احسن فاروقی لکھتے ہیں:

''لکھنوی زندگی کے ہر پہلو اور ہر طبقہ کے لوگ یہاں ہیں اوران میں ہر ایک ٹائپ بھی ہے۔'' ۱۸

رسوا کا سب سے اہم کردار امراؤ جان ادا ہے جو تکنیکی اعتبار سے اردو ناول نگاری کا شاہکار کردار ہے اور ہمیشہ زندہ رہنے والا ہے۔احسن فاروقی اس کو کردار نگاری کی بہترین مثال مانتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

''فنی نقطہ نظر سے دیکھتے ہوئے یہ اردو کا پہلا بڑا کردار ہے جس کی صفات واضح ہیں اور جس کی انفرادیت صاف ہے جس خوبی سے اس کے مدارج ارتقا دکھائے گئے ہیں وہ بھی اپنی ایک مثال ہے۔'' ۱۹

اس کے علاوہ وہ مرزا رسوا کو بھی ناول کا اہم کردار تسلیم کرتے ہیں۔ اسلوب بیان کے اعتبار سے ان کا یہ ناول دوسرے ناولوں کے مقابلے میں سب سے بہتر ہے۔ رسوا کا طرز بیان سادہ اور سلیس ہے جس سے شیریں زبان کا لطف نکھر کر سامنے آ گیا ہے۔ مکالموں میں توازن اور اختصار ہے۔ بیانات کے سلسلے میں احسن فاروقی امراؤ جان کا ایک اقتباس نقل کرتے ہیں:

''مرزا رسوا صاحب! خانم کا مکان تو آپ کو یاد ہوگا۔ کس قدر وسیع تھا۔ کتنے کمرے تھے۔ ان سب میں رنڈیاں رہتی تھیں۔ بسم اللہ، خورشید میری ہم سِن تھیں۔ ان کی ابھی رنڈیوں میں گنتی نہیں تھی۔ ان کے علاوہ دس گیارہ ایسی تھیں جو الگ الگ کمروں میں رہتی تھیں۔ ہر ایک کا عملہ جدا تھا۔ ہر ایک کا دربار الگ ہوتا تھا۔ ایک سے ایک خوبصورت تھی سب گہنے پاتے سے آراستہ، ہر وقت بنی ٹھنی رہتی تھیں......'' ۲۰

اس مثال سے واضح ہوتا ہے کہ رسوا کو بیان پر دسترس حاصل تھی۔ امراؤ جان ادا کی ان تمام خصوصیات کی بنا پر احسن فاروقی انہیں اردو ناول کا بانی تسلیم کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

''امراؤ جان ادا ہی اردو میں ایک پورا پورا ناول ہے۔ ناول ایک خاص صنف ادب ہے جس میں نفسیاتی دلچسپی، ڈرامائی تصادم اور پیچیدگی اور قرین قیاس کردار نگاری کو ایک مخصوص فارم یا سانچے میں ڈھال کر اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ واقعیت کا اثر پیدا ہو۔ امراؤ جان ادا ہی اردو کا ایک ناول ہے جو اس تعریف پر ہر طرح پورا اترتا ہے۔'' [۲۱]

اس کے بعد محمد علی طبیب، مرزا عباس حسین ہوش کا سرسری ذکر کرتے ہوئے راشد الخیری، تسکین اور مرزا محمد سعید کے ناولوں کو موضوع بحث بنایا ہے۔ احسن فاروقی نے کشن پرشاد کول کا ناولٹ شاما کو اہم قرار دیا ہے جس میں واقعات کے منطقی ربط اور کرداروں کی سیرتوں کا آپسی تصادم اس ناولٹ کے فن کو پختہ کر دیتا ہے۔

پریم چند کے تمام ناولوں پر مقصدیت کے غالب رجحان کا ذکر کرتے ہوئے گئودان کو فنی اعتبار سے ان کا شاہکار تسلیم کرتے ہیں۔ کرشن چندر کے ناول شکست کے متعلق اپنی رائے دیتے ہوئے اس کو صحافتی تصنیف سے تعبیر کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اس ناول کا پلاٹ خاص فلمی نوعیت کا ہے اور یہ آغاز، وسط اور انجام کی ترتیب سے عاری ہے لیکن اس کے باوجود شکست کو بہترین ناولوں کے زمرے میں رکھتے ہیں۔ عصمت چغتائی کے ناول ٹیڑھی لکیر کو ایک اضافہ کی حیثیت سے تسلیم کرتے ہیں جنھوں نے اپنے کرداروں کو نفسیاتی پیرایے میں پیش کیا ہے اور اس کا سب سے زیادہ اثر شمن پر مرتب ہوتا ہے جو ارتقائی مدارج طے کرتا ہوا آگے بڑھتا ہے۔ احسن فاروقی، عزیز احمد کے تمام ناولوں میں گریز پر بحث کرتے ہوئے اسے کرداری ناول کے دائرے میں رکھتے ہیں اور کردار نگاری کی اہمیت کو ان کے یہاں مسلم مانتے ہیں جو ایسی بلندی ایسی پستی اور شبنم میں بھی واضح طور پر نظر آتی ہے۔

گریز کے حوالے سے احسن فاروقی لکھتے ہیں کہ:

''ناول کا فارم پکارسک یا کرداری ناول کے قسم کا ہے یعنی یہ ایک مخصوص کردار
کو بدلتے ہوئے ماحول سے گزرتا ہوا دکھاتی ہے اور اس کردار کی اہمیت مرکزی
رہتی ہے۔'' ۲۲

عزیز احمد نے تکنیک کے معاملہ میں تمام پچھلے ناول نگاروں کو پیچھے چھوڑ دیا ہے اور احسن فاروقی ان کی اسی تکنیک کے قائل ہیں۔ لکھتے ہیں کہ:

''عزیز احمد کا تکنیک پر قابو داد کے قابل ہے ان کے مطالعہ اور علم نے اس
معاملے میں ان کی پوری مدد کی اور اردو ناول کا تکنیکی معیار انھوں نے بہت بلند
کیا۔ اس معاملے میں وہ عصمت اور کرشن چندر دونوں سے آگے ہیں۔'' ۲۳

اس کے ساتھ وہ اپنے ناول شام اودھ کو تمام ناولوں سے افضل اور بہترین ناول قرار دیتے ہوئے کتاب کے اختتام پر اس کا ذکر کرتے ہیں۔ مجموعی طور پر اس کتاب کے مطالعہ سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ناول کی تعریف ، پلاٹ، کردار، زمان، بیان اور دوسری تکنیک کے متعلق کوئی ٹھوس رائے قائم نہیں ہو سکی ہے۔ اس کے علی الرغم احسن فاروقی کی یہ کتاب ناول تنقید کے ضمن میں اہمیت کی حامل ہے۔ اس کے علاوہ ان کی کتاب **''ناول کیا ہے''** جس کو نورالحسن ہاشمی کے ساتھ مل کر تحریر کیا گیا ہے بھی اہمیت کی حامل ہے ۔اس میں انہوں نے ناول کے بنیادی مباحث کو تفصیلاً بیان کیا ہے اور انگریزی ناولوں کے حوالے سے ان کی تفہیم کا کام انجام دیا ہے۔ آخری ابواب میں اردو ناول کا ارتقا اور اس کی فنی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے اور اس کی خوبیوں اور خامیوں کو بیان کیا ہے ساتھ ہی ان میں پلاٹ ،کردار اور اسلوب کے حوالے سے بات کرنے کی کوشش کی ہے۔

اردو ناول کی تنقید میں **علی عباس حسینی کی کتاب ''اردو ناول کی تاریخ اور تنقید''** نقشِ اوّل کی حیثیت رکھتی ہے۔ ۱۹۴۴ء میں انھوں نے اس کتاب کو تحریر کر کے شائع کروایا۔ علی عباس حسینی نے اس کی ابتدا

انگریزی ناولوں کی تنقید سے کی ہے۔اس کے بعد قصہ کے ابتدائی حالات سے بحث کرتے ہوئے اردو ناولوں کی طرف توجہ دی ہے۔نذیر احمد کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

''ڈاکٹر نذیر احمد کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ انھوں نے تمام قصوں میں ہماری معاشرتی زندگی کی بالکل سچی تصویر کشی کی ہے۔انھوں نے جن، پری، بھوت پریت، جادو طلسم کے سے غیرانسانی عناصر کو ترک کرکے اپنے گردوپیش کے لوگوں اور اپنی ہی طرح کے معمولی انسانوں کے حالات بیان کیے ہیں۔ان کے پلاٹ سادہ اور مختصر ہیں۔ان میں نہ تو تحریک ہے نہ تعویق۔ پھر مصنف ہر موقع پر واعظ بھی ہے اور ناصح بھی لیکن ان تمام کمزوریوں کے باوجود وہ حقیقت نگار ہیں اور اردو کے بڑے مکالمہ نویس۔'' [۲۴]

علی عباس حسینی کا ماننا ہے کہ نذیر احمد کے کرداروں میں اصغری، اکبری،نصوح کی سیرتیں ارتقائی مدارج طے نہیں کرتیں جبکہ نعیمہ اور ابن الوقت ایک یادگار کردار ہیں۔ان کے ساتھ ہی مراۃ العروس کی ماما عظمت،توبۃ النصوح کا کلیم اور ابن الوقت کی پھوپھی بھی بااثر کردار ہیں۔ان کے نزدیک نذیر احمد کے مکالمے خوب تر ہیں۔انہیں عورتوں کی زبان،نشست الفاظ،طرزِ تکلم،محاوراتی گفتگو پر دسترس حاصل ہے۔ بعض اوقات وہ ثقیل الفاظ کا استعمال بھی فراوانی کے ساتھ کرتے ہیں جس سے عبارت کی روانی میں کمی آجاتی ہے۔

اس کے بعد علی عباس حسینی نے مولانا الطاف حسین حالی کی ''مجالس النسا''میں صرف مکالمہ نگاری کو اہم بتایا ہے۔شاد عظیم آبادی کے ناول صورت الخیال کے پلاٹ کو نذیر احمد کے پلاٹ سے زیادہ پیچیدہ تسلیم کیا ہے اور اس کے کردار ''ولایتی'' کو اصغری پر فوقیت دی ہے اور ساتھ ہی افضل الدین احمد صاحب کا ناول فسانہ خورشیدی کا ذکر کرتے ہوئے اس بات سے اتفاق کیا ہے کہ صورت الخیال اور فسانۂ خورشیدی

انیسویں صدی کے ناولوں میں اہم مقام کے مستحق ہیں۔ پنڈت رتن ناتھ سرشار کے ناولوں پر ڈان کوئٹ کا اثر بتاتے ہوئے انہیں اردو کا باقاعدہ ناول نگار تسلیم کرتے ہیں اور فسانہ آزاد کے پلاٹ سے قطع نظر کرداروں میں آزاد، خوجی، حسن آرا، سپہر آرا، بڑی بیگم اور اللہ رکھی کو اہم قرار دیتے ہیں۔ سیر کہسار کے نواب عسکری حقیقت طرازی کے پیکر ہیں۔ اس کے علاوہ مہراج بلی، بیگم صاحبہ، قمرن چوڑی والی، نازو اور جام سرشار میں نواب امین الدولہ، حیدر، ان کی بیگم، نصرت الدولہ، ظہورن کو یادگار کردار کے طور پر اہمیت دیتے ہیں۔

سرشار کے اسلوب بیان کے متعلق علی عباس حسینی لکھتے ہیں:

> ''جہاں تک انشاء پردازی، اسلوب بیان اور مکالمہ طرازی کا تعلق ہے بلاخوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ اردو ناول نویسوں میں سرشار کے برابر کوئی بھی کامیاب نہیں ہوا۔'' ۲۵

لیکن اس بات سے اتفاق کرنا ضروری نہیں کیونکہ چند ایسے ناول نگار بھی اردو میں پیدا ہوئے ہیں جنھوں نے اسلوب بیان میں اپنے قلم کا زور دکھایا اور سرشار سے بھی آگے نکل گئے۔

عبدالحلیم شرر کے تاریخی ناولوں کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''سرشار کے یہاں تاریخ کے زندہ کردار بالکل مردہ اور بے جان ہو جاتے ہیں۔ ان کے درخشاں چہرے اس طرح کے کہرے میں چھپ جاتے ہیں کہ ہمیں شک ہونے لگتا ہے کہ آیا یہ بھی کوئی ایسی شخصیت ہو سکتی ہے جس نے کسی ملک کی تاریخ پر کوئی دیرپا اثر چھوڑا۔'' ۲۶

ان کے تمام ناولوں میں فردوس بریں کو پلاٹ، کردار نگاری اور منظر کی مرقع کشی کے اعتبار سے مکمل تسلیم کرتے ہیں اور یہ کہ ان کے تمام کرداروں میں حسین کا کردار ارتقائی کردار ہے۔ شیخ علی وجودی

بھی ایک زندہ جاوید کردار ہے۔ اس کے ساتھ ہی انھوں نے الفاظ کا مناسب استعمال، مکالمے کا اتار چڑھاؤ اور طرز گفتگو کو اس انداز سے پیش کیا ہے کہ اس میں ایک روانی پیدا ہوگئی ہے۔شرر نے تاریخی ناولوں کے علاوہ معاشرتی ناول بھی لکھے ہیں لیکن ان کے یہ ناول محض خیالی دنیا کے عکاس ہیں حقیقت سے انہیں کوئی سروکار نہیں اور ان تمام ناولوں کے پلاٹ غیر فطری ہیں۔عبدالحلیم شرر کے ہمعصر اور ان کے مقلد محمد علی طبیب نے بھی تاریخی و معاشرتی ناول تحریر کیے۔علی عباس حسینی ان کے تاریخی ناولوں کو شرر کے تاریخی ناولوں سے بھی زیادہ کمتر درجہ میں رکھتے ہیں۔اس کے ساتھ ہی بتاتے ہیں کہ طبیب کے معاشرتی ناولوں کے پلاٹ میں یکسانیت پائی جاتی ہے لیکن اس کے ناول عبرت کا کردار میکسمس لافانی کردار ہے جس کی قابلیت اور عظمت نے اس کو اہم کردار کی صف میں شامل کر دیا ہے۔

سجاد حسین اور مرزا عباس حسین ہوش نے انہیں کے شانہ بہ شانہ ناول لکھے۔سجاد حسین کے ناول حاجی بغلول، کایا پلٹ، پیاری دنیا اور احمق الذین ظرافت نگاری کی بہترین مثالیں ہیں۔مرزا عباس حسین ہوش کے ناول افسانہ نادر جہاں اور ربط ضبط ہیں۔نادر جہاں کے چند کردار غیر فانی ہیں جن میں استانی جی اور طاہرہ کی ساس سب سے نمائندہ ہیں۔ان کے ساتھ ہی اس عہد کے دوسرے قلم کاروں میں مرزا محمد ہادی رسوا اور راشد الخیری کا نام بھی آتا ہے۔علی عباس حسینی کے نزدیک شریف زادہ کے علاوہ رسوا کے دوسرے ناول ذات شریف، افشائے راز اور امراؤ جان ادا کا پلاٹ معاشرتی ہے۔لکھتے ہیں:

> ''مرزا رسوا کے مختلف ناول ہماری معاشرت کے مختلف طبقوں اور پہلوؤں کا نقشہ ہیں۔افشائے راز رومانی طرز کا ناول ہے جو ناتمام رہا۔اس میں ذکی کی سیرت بیان کرنے کا جو انداز مرزا صاحب نے اختیار کیا ہے وہ بالکل ہی نرالا ہے۔امراؤ جان ادا میں طوائف کی زندگی اور اس طبقے کے پرستاروں کے حالات ہیں۔اسے بغور پڑھنے سے اس اضطراب و بے اطمینانی کا بھی پتہ چلتا

ہے جو غدر کے کچھ پہلے اور بعد لکھنؤ کی خصوصیت ہوگئی تھی۔ ذات شریف میں یہ
بیان کیا گیا ہے کہ ایک بھولے بھالے نواب کو سحر و جادو، طلسم و پری میں پھنسا
کے کیوں کر لوٹا گیا ہے۔ یہ گویا طبقہ اعلیٰ کی مرقع کشی ہے۔ طبقہ ادنیٰ و اوسط کی
حالت اختری بیگم میں موجود ہے۔ شریف زادہ ایک ایسے خوددار اور بااصول
آدمی کی زندگی ہے جس نے افلاس و تنگ دستی کا استقلال سے مقابلہ کیا اور
مخصوص ذاتی کوشش سے کامیابی حاصل کر کے اسی طرح کا آدمی بن گیا۔'' ۲۷

مولانا راشد الخیری جنہیں مصورِ غم کے نام سے یاد کیا جاتا ہے، علی عباس حسینی ان کے ناولوں کے پلاٹ کو غیر منضبط بتاتے ہوئے اس بات کی نشاندہی کرتے ہیں کہ ان کے ناولوں میں کرداروں کے خاکوں کو ملحوظ رکھ کر پلاٹ ترتیب دیے گئے ہیں البتہ ان کا اسلوب بیان اہمیت کا حامل ہے۔ لکھتے ہیں:

''مولانا ایک اچھے ادیب اور انشا پرداز ہیں۔ ان کی مہارت نہایت دردانگیز
اور تاثیر سے لبریز ہوتی ہے۔ وہ اسی لیے مصورِ غم کے لقب سے مشہور ہیں۔ ان
کی تحریر میں مولانا نذیر احمد کے طرز کی سادگی بھی ہے اور محمد حسن آزاد کے
ڈھنگ کا زور بھی۔ وہ واقعات اور ان کی تفصیلات بیان کرنے کی خداداد
صلاحیت رکھتے ہیں۔ ان کے بیان میں دلکشی اور لطافت ہوتی ہے اور تھکا دینے
والی جزئیات بھی۔ ان کی سحر طرازیوں سے اتنے پر لطف ہو جاتے ہیں کہ
پڑھنے والا انہیں ذوق و شوق کے ساتھ پڑھتا ہی چلا جاتا ہے۔'' ۲۸

اس کے بعد پریم چند کا ادبی دور ۱۹۰۱ء سے شروع ہوتا ہے جس میں پہلی بار دیہاتی زندگی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ علی عباس حسینی نے پریم چند کے ناول بیوہ، بازار حسن، نرملا، گوشہ عافیت، چوگان ہستی، میدان عمل اور گئو دان کے پلاٹ کا تفصیلی جائزہ لیا ہے اور اس کے ساتھ ہی صرف گئو دان کے

کرداروں سے بحث کرتے ہوئے بتایا ہے کہ اس کا اسلوب بیان سادہ اور رواں ہے۔ پریم چند کی تصنیفات میں ہندوستان کا دبا کچلا طبقہ بکھرا پڑا ہے۔ پریم چند کے ساتھ مرزا محمد سعید کے دو ناول 'خواب ہستی' اور 'یاسمین' کو اپنی کتاب میں جگہ دی ہے۔ فیاض علی کے ناول ''شمیم وانور'' پر تنقید کرتے ہوئے اسے رومانی ناول کے طور پر تسلیم کرتے ہیں۔ محمد مہدی تسکین کے ناول برف کی دیوی، مستانہ عشق، اور حسن پرست، کشن پرشاد کول کے شاما اور سادھو اور بیسوا، نیاز فتح پوری کا شہاب کی گزشت اور راجہ محمد حسین کا انوکھی راتیں کا سرسری طور پر ذکر کیا گیا ہے۔ عظیم بیگ چغتائی نے یوں تو بہت ناول لکھے لیکن ان کے دو ناول 'خانم' اور 'چمکی' سے انہیں ہمیشہ یاد کیا جاتا رہے گا۔ علی عباس حسینی شوکت تھانوی کے ناولوں کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''شوکت تھانوی کے ناولوں کے پلاٹ سیدھے سادے اور مختصر ہوتے ہیں لیکن ان کی ظرافت انہیں غیر پیچیدہ و بے جان پلاٹوں کے بیان میں ایسے ایسے گوشے نکال دیتی ہے کہ مجموعی اثر کے لحاظ سے وہ گلدستہ بن جاتے ہیں اور متین سے متین انسان بھی ہنسے بغیر نہیں رہ سکتا۔ ان کی زبان ہلکی پھلکی نکھری ستھری ہوتی ہے۔'' ۲۹

اس کے بعد علی عباس حسینی نے ترقی پسند نظریہ کے زیر اثر پروان چڑھنے والے ناول نویس کا ذکر کیا ہے جن میں عصمت چغتائی کا ناول ضدی، کرشن چندر کا شکست، سجاد ظہیر کا لندن کی ایک رات پر ایک نظر ڈالتے ہوئے قیس رامپوری کے ناولوں کا ذکر کیا ہے عزیز احمد کے ناول مرمر اور خون، ہوس اور گریز کو فنی ارتقا میں اہم قرار دیتے ہوئے سنگ میل کی حیثیت دیتے ہیں۔ گریز کے کردار کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> ''عزیز احمد کے اس ناول کی کامیابی نعیم کے کردار کی سچی نقشہ کشی میں ہے لیکن اس کی عظمت اس کے فن کارانہ اسلوب و انداز میں ہے۔'' ۳۰

غرض کہ علی عباس حسینی نے اردو ناول کی تنقیدی تاریخ لکھ کر اردو میں ناول تنقید کی راہ ہموار کی۔ جوایک بنیادی کتاب کا درجہ رکھتی ہے۔لیکن فنی اعتبار سے کوئی واضح بحث سامنے نہیں آئی ہے۔

سہیل بخاری کی کتاب ''اردو ناول نگاری'' ناول کی تنقید میں ایک اہم ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے۔ اور ناول تنقید کے اس سرمایہ میں اضافہ کرتی ہے جس میں دوسری کتب انتقادیات ناول شامل ہیں۔ سہیل بخاری نے اکثر ناول نگاروں کوسلسلہ وار بیان کرتے ہوئے ان ناولوں کے فن پر روشنی ڈالی ہے جنھوں نے اردو ناول نگاری میں اہم مقام حاصل کیا۔ اسی کے ساتھ وہ غیر جانب دارانہ انداز اختیار کرتے ہوئے ان ناولوں کے معائب ومحاسن کا بھی ذکر کرتے ہیں۔ جس سے ان کی وسیع الذہنی اور عمیق مطالعہ کا اندازہ ہوتا ہے۔ سہیل بخاری، نذیر احمد کا ذکر کرتے ہوئے انہیں اردو کا پہلا ناول نگار تسلیم کرتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ نذیر احمد کے ناولوں کے پلاٹ سادہ اور سپاٹ ہیں جن میں کوئی جدت نہیں ہے۔ کرداروں کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''نعیمہ اور ابن الوقت کرداری ارتقا کے لحاظ سے ممتاز ہیں۔ ماما عظمت، حکیم، ظاہر دار بیگ، حجۃ الاسلام اور پھوپھی کے کردار بھی بڑے دلکش اور دلنشیں ہیں۔ یوں تو مولانا کے کرداروں کی دوقسمیں ہیں۔فرشتے اور شیطان۔لیکن ان کے تمام شیطان دوایک کو چھوڑ کر سبھی آخر میں فرشتہ بن جاتے ہیں۔ وہ اپنی دلکشی کھو بیٹھتے ہیں۔'' [۱۲]

یہاں یہ بات کہنا درست ہوگی کہ چونکہ نذیر احمد کے یہاں اصلاح پسندی کا عنصر غالب تھا اور وہ سماج کی اصلاح کی غرض سے ناول تخلیق کررہے تھے لہٰذا مکمل بد کو مکمل نیک بنا دینا ان کی اصلاح پسندی کا ہی نقطہ ہے۔ سہیل بخاری کے نزدیک نذیر احمد کے یہاں مکالمے، زبان و بیان میں توازن کی کمی ہے۔ سہیل بخاری رقم طراز ہیں کہ:

''ان کے افراد قصہ کی گفتگو بیشتر طولانی، خشک اور بعض اوقات بے محل ہو جاتی ہے۔عورتوں کے لب و لہجے، محاورات، انداز گفتگو اور روزمرہ پر انھیں دسترس حاصل ہے۔ان کی زبان دہلی کی ٹکسالی زبان ہے اور رنگ تحریر میں وہ صاحب طرز کا درجہ رکھتے ہیں۔ عام طور پر بیان میں روانی، جوش، زور، شگفتگی، صفائی، بے ساختگی غرض سبھی کچھ موجود ہے لیکن اسلوب نہایت ناہموار ہے۔ایک جگہ عربی کے ثقیل اور معلق الفاظ، امثال و محاورات و اشعار اور آیات و احادیث لکھتے ہیں تو دوسری جگہ ٹھیٹ ہندی کے سادہ اور سلیس الفاظ صرف کرتے ہیں اور جا بجا انگریزی کے الفاظ و محاورات بھی ناخواندہ مہمان بن کر آ بیٹھتے ہیں۔'' ۳۲

لہٰذا پہلے ناول نگار ہونے کی حیثیت سے ان کے یہاں ایک طرف خوبیاں بھی ہیں تو دوسری طرف خامیاں بھی لیکن نذیر احمد کی سب سے بڑی کامیابی یہ ہے کہ وہ اردو ناول کے بنیاد گزار ہیں اور جب جب اردو ناول پر قلم اٹھایا جائے گا نذیر احمد کو ہرگز نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔اس کے بعد سرشار کا ذکر کرتے ہوئے ان کی کردار نگاری کو دلچسپ اور زندگی سے بھرپور بتاتے ہیں جس پر ان کی گہری نگاہ ہے لیکن کرداروں پر زیادہ توجہ دینے کے باعث ان کے ناولوں کے پلاٹ کمزور ہو گئے ہیں۔کرداروں کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

''سرشار نے اعلیٰ اوسط اور ادنیٰ تینوں طبقوں کے افراد پیش کیے ہیں اور کثرت سے پیش کیے ہیں اس لیے وہ صحیح معنوں میں ٹھیکرے بھی ہیں اور ڈکنس بھی۔ان کی نظر میں وسعت بھی ہے اور گہرائی بھی۔انھوں نے زندگی کے لاتعداد روپ دیکھے ہیں اور بڑی خوبی سے ان کی عکاسی کی ہے۔ان کے کرداروں میں خوجی اور مہراج بلی زندہ جاوید شاہکار ہیں۔'' ۳۳

سہیل بخاری کے نزدیک سرشار کو زبان و بیان او مکالموں پر مکمل دسترس حاصل ہے۔ عبدالحلیم شرر نے تاریخی اور معاشرتی دونوں قسم کے ناول لکھے اور چونکہ اس کے پس پردہ ان کا نظریہ تبلیغ و اشاعت کارفرما تھا اور مسلمانوں کو ان کے آبا واجداد کے کارناموں سے روشناس کرانا تھا تا کہ ان کے اندر امید کی وہ شمع دوبارہ روشن ہوجائے جس کی لَو اس وقت کے مایوس کن حالات سے بجھ چکی تھی۔ لہٰذا اس بات کے پیش نظر ان کے ناولوں کی روح مجروح ہوگئی اور ایک قومی تعصب ہر مقام پر غالب نظر آنے لگا۔ اس اعتبار سے ان کے پلاٹ، کردار نگاری اور اسلوب میں وہ خوبی نہیں پائی جاتی جس کا ناول نویسی تقاضا کرتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود سہیل بخاری شرر کی ناول نگاری میں ایک سلیقہ پاتے ہیں جو سرشار سے انہیں ممتاز کرتا ہے۔ لکھتے ہیں کہ:

''وہ پہلے ناول نگار ہیں جنھوں نے انگریزی ناولوں کی تقلید میں اردو ناول نگاری شروع کی۔ ان کے ناولوں میں فردوس بریں ایک مکمل ناول ہے۔'' ۳۴

محمد علی طبیب نے بھی تاریخی ناول لکھے ہیں اور ساتھ ہی منشی سجاد حسین نے ظریفانہ ناول تحریر کیے اس کے بعد مرزا ہادی رسوا کی ناول نگاری سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''رسوا نے تخلیقیت اور مثالیت پسندی کو چھوڑ کر حقیقت نگاری پر اپنے ناولوں کی بنیا د رکھی اور روزانہ زندگی کے سچے نقشے کھینچے۔ انھوں نے اپنے ہی ملک کی سرزمین پر اپنے ہی پلاٹ قائم کیے اور انہیں اشخاص کا انتخاب کیا جنہیں ہم روزانہ اپنے گردو پیش میں دیکھتے ہیں۔'' ۳۵

لیکن ان صفات سے شریف زادہ اور ذات شریف مستثنیٰ ہیں البتہ امراؤ جان ادا ان صفات کا آئینہ دار ہے۔ اس میں خانم جان کے کردار کو دلنشیں بتاتے ہوئے اس کی خصوصیات کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ مرزا رسوا کو اپنے تمام کرداروں پر نفسیاتی عبور حاصل ہے۔ تمام ناقدین ناول

کی طرح سہیل بخاری بھی رسوا کی اس خصوصیت کا اعتراف کرتے ہیں جوانھوں نے بذات خود ایک کردار کی حیثیت سے ناول میں اپنی شمولیت کو پیش نظر رکھا جس سے قصہ میں حقیقت کا گمان ہوتا ہے۔اس کے علاوہ امراؤ جان ادا میں مکالمے،زبان وبیان نہایت دلچسپ،رنگین اور بلیغ ہیں۔بقول سہیل بخاری:

> ''ناول کی زبان کو کہنا ہی کیا۔لکھنؤ کی شیریں،ستھری اور پاکیزہ زبان ہے۔ الفاظ نگینوں کی طرح تراشے ہوئے ہیں محاورہ اور روزمرہ کا وہ لطف ہے کہ زبان چٹخارہ لیا کرے۔پوری کتاب شاعرانہ اور ادبی لطافتوں سے بھری ہوئی ہے۔'' [۳۶]

مولانا راشد الخیری نے نسائی ادب تحریر کیا اور عورتوں سے متعلق ان کی خانگی زندگی پر ہی ناول لکھے۔اس اعتبار سے سہیل بخاری کے مطابق ان کے یہاں یکسانیت پائی جاتی ہے خواہ وہ یکسانیت کرداروں میں ہو یا موضوعات میں۔ پلاٹ بھی پیچیدہ اور غیر فطری معلوم ہوتے ہیں۔مقصدیت کے غلبہ کے باعث ان کے مکالمے اور زبان پر بھی پند ونصائح کا واضح اثر نظر آتا ہے۔قاری سرفراز حسین عزمی نے اپنے ناولوں میں طوائفوں کو موضوع بنایا ہے اور تقریباً ۸ ناول شاہد رعنا،سعید،سعادت،سزائے عیش، انجامِ عیش،سرابِ عیش، بہارِ عیش،خمارِ عیش تحریر کیے۔لیکن یہ ناول کے فن میں کوئی اضافہ نہ کرسکے۔اس کے بعد پریم چند کے توسط سے اردو ناول نگاری میں ایک نیا باب وا ہوتا ہے۔ پریم چند نے اردو ناول کو گاؤں کی زندگی اور اس میں پیدا شدہ مسائل سے واقف کرایا۔سہیل بخاری کے مطابق پریم چند کے یہاں دو قسم کے کردار ملتے ہیں۔ایک لافانی صفات کے کردار، دوسرے معمولی کردار اور اس اعتبار سے گئودان کے ہوری کو لافانی کردار قرار دیتے ہیں۔سہیل بخاری نے پریم چند کے ناولوں میں مکالموں کی خوبیوں اور خامیوں دونوں کی نشاندہی کی ہے۔خوبی یہ ہے کہ ان کے مکالموں میں فطری پن اور افادیت پائی جاتی ہے لیکن بعض اوقات اس فطری پن کی بے جا طوالت ہی ناول میں نقص پیدا کرنے کا سبب بنتی ہے۔

پریم چند کی زبان کے متعلق لکھتے ہیں:

''زبان پریم چند کی اپنی ہی ہے۔اس میں اردو اور ہندی دونوں کی آمیزش پائی جاتی ہے اور کہیں کہیں انگریزی الفاظ بھی آجاتے ہیں۔اس کا باعث یہ ہے کہ ان کے کردار ہر طبقے، ہر مقام اور ہر مذہب وملت سے تعلق رکھتے ہیں۔مولوی عربی فارسی کے الفاظ لاتے ہیں، پنڈت سنسکرت کے اور انگریزی کے پھر ان پڑھ دیہاتی اپنی مقامی بولی ہی میں بات چیت کرتے ہیں اسی وجہ سے ان کے ناولوں کی زبان یکساں نہیں ہے۔'' ۴۷

سہیل بخاری اپنے اس بیان کے باوجود پریم چند کے اسلوب سے مطمئن نظر نہیں آتے ہیں اور اس کی وجہ وہ یہ بتاتے ہیں کہ پریم چند کی زبان کے پس پشت ان کا ابلاغ خیال کارفرما ہے۔اس کے بعد مرزا محمد سعید، فیاض علی، محمد مہدی تسکین، پنڈت کشن پرشاد کول، نیاز فتح پوری، آغا شاعر دہلوی، علی عباس حسینی، مرزا عظیم بیگ چغتائی، شوکت تھانوی، ظفر عمر، ایم اسلم، نسیم حجازی کے ناولوں کا جائزہ لیتے ہوئے ان پر سرسری گفتگو کی گئی ہے۔ان ناول نگاروں نے اردو ناول کے ذخیرے میں اضافہ تو کیا لیکن ان کے ذریعہ کوئی ایسا ناول منظر عام پر نہیں آسکا جس سے اردو ادب مستفید ہو سکے۔

اردو ناول کی تنقید کے دوسرے دور کا آغاز قاضی عبدالغفار سے کرتے ہیں۔ان کے ناول لیلیٰ کے خطوط اور مجنوں کی ڈائری نے اردو ناول نگاری کو پہلی مرتبہ نئی تکنیک سے روشناس کرایا۔اس کے بعد سجاد ظہیر، انصار ناصری، اوپندر ناتھ اشک کے ناولوں کا عمومی جائزہ لیتے ہوئے عصمت چغتائی کے ناول ضدی اور ٹیڑھی لکیر کو موضوع بحث بناتے ہیں۔وہ ضدی کو پلاٹ اور کردار نگاری کے اعتبار سے ایک گھٹیا درجے کی چیز قرار دیتے ہیں جبکہ اس کے مقابلے میں ٹیڑھی لکیر کو ایک کرداری ناول تسلیم کرتے ہوئے اس کی خوبیوں کا اعتراف کرتے ہیں۔کرشن چندر نے افسانہ نگاری میں اپنی ایک اہم شناخت قائم کی لیکن

اس کے ساتھ ہی ناول بھی بکثرت لکھے۔ سہیل بخاری ان کے پہلے ناول ''شکست'' کو رومانی ٹریجڈی کے زمرے میں رکھتے ہیں۔ رقمطراز ہیں کہ:

''(شکست) ناول میں کردار نگاری اچھی ہے۔ کرداروں میں چندرا کی انفرادیت نمایاں ہے۔ موہن سنگھ کا نمبر دوسرا ہے۔ رومان کو کشمیر کی ہر فضا مناظر نے اور بھی دلفریب بنا دیا ہے۔ اونچی نیچی پہاڑی چوٹیاں، گہری گہری وادیاں، آبشار، مرغزار، چشمے، پگڈنڈیاں، گلیشیر، ندیاں، جھیلیں سب کی سب منہ بولتی تصویریں بن گئی ہیں۔ ان کی کامیاب مصوری نے ''شکست'' کے رومان کو جھلکانے اور چمکانے میں بڑی مدد دی ہے اور پورے قصے میں نغمے کا سا کیف اور رس بھر دیا ہے۔ مصنف کے موضوع، پلاٹ اور طرز تحریر نے مل کر ایک ایسی زندگی کے نقوش ابھارے ہیں جو رومانیت میں سرتا پیر ڈوبی ہوئی ہے اور حسین قدرتی مناظر کے آغوش میں انسانی تباہی نے اس رومان کو مکمل و موثر ٹریجڈی بنا دیا ہے۔'' ۳۸

اس کے علاوہ جب کھیت جاگے، طوفان کی کلیاں، دل کی وادیاں سوگئیں پر گفتگو کرتے ہوئے فنی اعتبار سے خاص روشنی نہیں ڈالی گئی ہے۔ عزیز احمد نے بھی اردو ناول نگاری میں اہم مقام حاصل کیا۔ ان کے ناول ہوس، مرمر اور خون، گریز، آگ، ایسی بلندی ایسی پستی اور شبنم ہیں۔ ان تمام ناولوں کا الگ الگ جائزہ لیا ہے۔ مجموعی حیثیت سے سہیل بخاری کے نزدیک عزیز احمد کے یہاں موضوعات کا تنوع ملتا ہے اور ساتھ ہی کرداروں کے معاملہ میں عرق ریزی سے کام لیا گیا ہے۔ تکنیک کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

''وہ فن کے اتار چڑھاؤ سے بخوبی واقف ہیں۔ انہیں ناول کی تکنیک پر پورا قابو حاصل ہے۔'' ۳۹

علاوہ ازیں رشید اختر ندوی، فضل حق قریشی، ظفر قریشی، اشتیاق حسین قریشی، نجم الدین شکیب، خواجہ محمد شفیع دہلوی، بیگم احمد علی، اے آر خاتون، رئیس احمد جعفری، اختر اورینوی، عابد علی عابد، ضیاء سرحدی، ہنس راج رہبر، عبدالرشید تبسم، قدوس صہبائی، ابو سعید قریشی کے ناولوں کا جائزہ لیتے ہوئے قرۃ العین حیدر کے ناول ''میرے بھی صنم خانے'' اور ''سفینۂ غم دل'' کا تجزیہ کیا ہے۔ اس وقت آگ کا دریا منظر عام پر نہیں آیا تھا۔ لہٰذا سہیل بخاری نے ان دونوں ناولوں کے ذکر پر ہی اکتفا کیا۔ ساتھ ہی عادل رشید، کرشن گوپال عابد، انور جلال، صالحہ عابد حسین، عائشہ جمال، فاطمہ مبین، احسن فاروقی، شفیق بانو اور انتظار حسین کے ناولوں سے عمومی بحث کرتے ہوئے اس باب کا اختتام کیا ہے۔ غرض یہ کہ سہیل بخاری کی کتاب اردو ناول نگاری ناول کے فن اور ارتقا کے ذیل میں اہم شمار کی جا سکتی ہے۔

وقار عظیم نے اپنی کتاب ''داستان سے افسانے تک'' میں ناول پر تنقیدی انداز میں مختصر گفتگو کی ہے۔ ان کے نزدیک نذیر احمد کے ناولوں میں مکمل فن واضح طور پر نہیں ملتا ہے جو ناول کی بڑی خصوصیت ہے۔ لیکن اس کے باوجود وقار عظیم، نذیر احمد کو اردو کا پہلا ناول نگار تسلیم کرتے ہیں کیونکہ ان کے یہاں ناول کی تخلیق و تعمیر کے ابتدائی نقوش واضح نظر آتے ہیں۔ وقار عظیم لکھتے ہیں کہ:

> ''فسانۂ مبتلا اردو کا پہلا ناول ہے جس نے صحیح معنوں میں زندگی اور فن دونوں کی انفرادی اہمیت اور باہمی رشتے کے احساس کی داغ بیل ڈالی۔'' [۴۹]

وقار عظیم کا ماننا ہے کہ سرشار کا ناول فسانہ آزاد کی ضخامت کو دیکھ کر اس میں فنی کمی کا بھرپور احساس ہوتا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی فسانہ آزاد میں زندگی کا پھیلاؤ اور اس کی گہرائی کو پہلی مرتبہ پیش کرنے کی بنیاد سرشار نے ہی ڈالی ہے۔ دوسرے نقادوں کی طرح وقار عظیم بھی خوجی کے کردار کو لافانی کردار مانتے ہیں جو قاری کے دل میں اپنا نقش قائم کر دیتا ہے۔ عبدالحلیم شرر نے تاریخی ناول نگاری کی بنیاد ڈالی اور تاریخ کو فنی لوازمات کے ساتھ اپنے ناولوں میں پیش کیا ہے۔ وقار عظیم کے مطابق:

''ملک العزیز ورجینا میں (ان خامیوں سے قطع نظر جو ایک تاریخی ناول کی حیثیت سے اس کتاب میں نظر آتی ہیں) پلاٹ، کردار نگاری اور واقعہ نگاری کے وہ سارے اصول موجود ہیں جن کی تلقین وتبلیغ فن کے پیرو کرتے ہیں۔'' ۴۱

راشد الخیری نے نذیر احمد کی تقلید میں ناول لکھے۔اس کے علاوہ سجاد حسین نے اپنے ناولوں میں ایک مخصوص روش اختیار کی۔محمد علی طبیب نے بھی شرر کی پیروی کرتے ہوئے بہت سے ناول لکھے۔وقار عظیم کے نزدیک مرزا محمد سعید کا ناول خواب ہستی نے اردو ناول نگاری میں نفسیاتی اور تجزیاتی ناول کی بنیاد ڈالی۔اس کے بعد پریم چند نے بازار حسن، گوشہ عافیت، میدان عمل اور گئودان جیسے ناول لکھے لیکن ان کا شاہکار ناول گئودان ہے۔سجاد ظہیر کے ناول ''لندن کی ایک رات'' کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

''جوائس اور پروست کے نفسیاتی فن سے پہلی مرتبہ کسی اردو کے ناول کی ساخت میں مدد لی گئی ہے اور اس طرح اس ناول کی بدولت ہمارا ناول فن کے رجحان سے آشنا ہوا۔'' ۴۲

ان کے مطابق کرشن چندر کے ناول شکست میں کردار نگاری کے فن کو بہتر انداز میں برتا گیا ہے اس کے ساتھ ہی عزیز احمد کا ناول ''گریز'' اور عصمت چغتائی کا ناول ''ٹیڑھی لکیر'' کو اردو ناول نگاری میں اہمیت حاصل ہے۔لندن کی ایک رات، شکست، گریز اور ٹیڑھی لکیر کے متعلق وقار عظیم لکھتے ہیں کہ:

''ان سب ناولوں میں لکھنے والے کی توجہ کا مرکز واقعات نہیں بلکہ کردار ہیں۔ یہ کردار ایک خاص عہد کے سیاسی اور معاشی انتشار اور اضطراب کے پیدا کیے ہوئے انتشار و اضطراب کا عکس ہیں۔'' ۴۳

اس کے علاوہ وقار عظیم کے نزدیک قرۃ العین حیدر اور عزیز احمد کے ناول فن کے نئے میلانات کا عکس ہونے کے باعث اہمیت کے حامل ہیں۔ساتھ ہی خواتین نے بھی بہت سے ناول لکھ کر اردو ناول

کے ذخیرے میں تو اضافہ کیا لیکن فن کے اعتبار سے جدت پیدا کرنے میں ناکام رہیں۔ محض عورتوں کے مسائل اور اصلاحِ معاشرہ ان کا مقصد رہا۔ غرض یہ کہ وقار عظیم نے جن ناول نگاروں کو مدنظر رکھتے ہوئے ناولوں کا جائزہ لیا ہے وہ ناول نگاری کی تفہیم میں معاون ثابت ہو سکتا ہے۔

یوسف سرمست کی کتاب ''بیسویں صدی میں اردو ناول'' بھی ناول کی تنقید میں ایک اہم اضافہ ہے جس میں انھوں نے نذیر احمد کے ناولوں سے لے کر احسن فاروقی کے ناول شام اودھ تک کا جائزہ لیا ہے اور ساتھ ہی ناول کے رموز و نکات کو ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن ناول کے فن، پلاٹ، کردار اور اسلوب پر واضح گفتگو نہیں کی ہے اور ناول کے متعلق مختلف مصنفوں کی آرا کو قلم بند کیا ہے۔ یوسف سرمست، ڈاکٹر احسن فاروقی کے قول ''نذیر احمد کے ناول تمثیلی قصے ہیں'' کی تردید کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''اگر وہ ناول کے فن کی لچک اور اس کی ہیئت و وسعت کو نظر انداز نہ کرتے تو شاید کبھی ایسا نہ کہہ سکتے۔'' ۴۴

نذیر احمد کے ناولوں کی اہمیت کو واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''نذیر احمد کے پورے ناول اس زمانے کے مختلف سماجی حقیقتوں کو پیش کرتے ہیں۔ اس زمانے کے سماجی مسائل پر روشنی ڈالتے ہیں اور انیسویں صدی کی حقیقی سوسائٹی کو پس منظر بناتے ہیں۔'' ۴۵

یوسف سرمست، نذیر احمد کے ناول مراۃ العروس، ابن الوقت، توبۃ النصوح کے ساتھ ایامی کی اہمیت کو بھی تسلیم کرتے ہیں اور اس ناول کے کردار آزادی بیگم پر شعور کی رو کی تکنیک کا اثر بتاتے ہیں۔ ان کے مطابق نذیر احمد کے یہاں ان کے اکثر کردار نفسیاتی پیش کش کے لحاظ سے اہمیت رکھتے ہیں گویا کہ انھوں نے اردو ناول نگاری کو ایک پائیدار روایت دی۔ دوسرے ناول نقادوں کی طرح یوسف سرمست نے بھی

سرشار کے ناول فسانۂ آزاد سے ہی بحث کی ہے اور اس ناول کے کمزور پلاٹ کے متعلق لوگوں کے اعتراضات کے جواب میں رقمطراز ہیں:

''اصل میں دیکھا جائے تو فسانۂ آزاد کی تمام تر کامیابی اور شہرت اس کمزور پلاٹ کی رہین منت ہے کیونکہ پلاٹ کی اس بے ربطی سے سرشار کو اس بات کا موقع ملا کہ وہ ہر قسم کے واقعات اس ناول میں سموئیں۔ اس آزادی سے فائدہ اٹھا کر سرشار نے حقیقی زندگی کو ایسی دلچسپ و دلآویز اور چلتی پھرتی، بولتی چالتی تصویریں فسانۂ آزاد میں پیش کی ہیں۔'' ۴۶

یوسف سرمست اس ناول میں قصہ گوئی کو اہمیت دیتے ہوئے اس کو ناول کی کامیابی کا مظہر قرار دیتے ہیں۔ سرشار کے ذریعہ اردو میں پکارسک ناول وجود میں آیا۔ سرشار نے تمام تر زور اپنے کرداروں کی تخلیق پر صرف کیا ہے اور ان کے کردار اپنے طبقے کی بھرپور طریقے سے نمائندگی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں اور ان کی کردار نگاری کا امتیازی وصف یک رخے کرداروں کو پیش کرنے میں مضمر ہے۔ سرشار کا زندہ جاوید کردار خوجی ہے اس کے ساتھ ہی ان کے کرداروں کے مکالمے بھی انفرادی حیثیت رکھتے ہیں۔ یوسف سرمست، سجاد حسین انجم کے ناول نشتر کا ذکر کرتے ہوئے اس ناول کو آپ بیتی کے انداز میں لکھا گیا پہلا ناول تسلیم کرتے ہیں۔ ان کے کرداروں نے اس ناول کو اہمیت تو بخشی ہے لیکن پلاٹ میں جھول آنے کی وجہ سے بعض اوقات کردار سمجھ میں نہیں آتے۔ منشی سجاد حسین ایڈیٹر اودھ پنچ کے ناول حاجی بغلول، احمق الدین، طرحدار لونڈی، پیاری دنیا، میٹھی چھری، کایا پلٹ اور شیخ چلی قابل ذکر مزاحیہ ناول ہیں۔ ان تمام ناولوں میں احمق الدین کا پلاٹ گٹھا ہوا ہے اور ساتھ ہی کرداروں کا ارتقاء بھی سامنے آتا ہے۔ ان کے تمام ناول فن کے اعتبار سے اردو ناول نگاری کی دوڑ میں پیچھے رہ جاتے ہیں لیکن موضوعات کے اعتبار سے بقول یوسف سرمست:

''جاگیردارانہ اور زمیندارانہ نظام کی خرابیاں، معاشی ابتری کے نفسیاتی اثرات ایسے موضوعات ہیں جو سجاد حسین سے پہلے کبھی بھی چھوئے نہ گئے تھے۔ اس لحاظ سے ان کے ناولوں کو بڑی اہمیت حاصل ہو جاتی ہے۔'' ۴۷

اس کے بعد قاری سرفراز حسین عزمی کا ناول ''شاہد رعنا'' کو اس کی ہیئت کے اعتبار سے اہمیت دیتے ہوئے اسے ڈرامائی ناول مانتے ہیں۔ اس کا مرکزی کردار ننھی جان دہلی کی ایک طوائف ہے جو اپنی زندگی کی روداد خود بیان کرتی ہے۔ لکھتے ہیں:

''عزمی کے اس ناول میں ان کی طوائف کی زندگی سے واقفیت اور واقعات کی وہ ترتیب قابل تحسین ہے جو پلاٹ کو بہت سڈول بھی بناتی ہے اور کرداروں کی انفرادیت کو بھی پوری طرح نمایاں کرتی ہے۔'' ۴۸

مرزا ہادی رسوا کا نام اردو ناول نگاری میں امراؤ جان ادا کی وجہ سے زندہ و پائندہ ہے۔ ناول کا موضوع لکھنؤ کا معاشرتی زوال ہے جو ایک طوائف کو مرکز بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ ناول کا انداز ڈرامائی ہے۔ اس کی ابتداء ایک کردار امراؤ جان ادا سے ہوتی ہے اور اسی کے توسط سے تمام کردار بسم اللہ جان، خورشید جان، خانم، نواب سلطان خاں صاحب، فیضو، گوہر مرزا ایک ہی مرکز پر آکر جمع ہو جاتے ہیں۔ یوسف سرمست لکھتے ہیں کہ:

''ان تمام کرداروں کے آنے سے پلاٹ میں پیچیدگی پیدا ہوتی ہے۔ کہانی میں دلچسپ الجھاؤ پیدا ہوتا ہے جیسے جیسے اس الجھن اور پیچیدگی میں اضافہ ہوتا ہے ویسے ویسے کہانی میں دلچسپی بڑھتی جاتی ہے۔ کہانی اور کرداروں کا ارتقاء ہوتا ہے۔ پلاٹ اور کہانی کا یہ ارتقا فطری رفتار کے ساتھ نقطۂ عروج پر پہنچ جاتا ہے۔'' ۴۹

آغا شاعر کا ناول ''ہیرے کی کنی'' کا ذکر کرتے ہوئے اس میں شعور کی رو کی تکنیک کا اثر بتاتے ہیں۔عبدالحلیم شرر کے تمام ناولوں میں فردوس بریں کو ان کا شاہکار قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''یہ ناول بھی اردو ناول کی ہیئت میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ناول کا وہ آہنگ جس میں ناول کے پورے عناصر ترکیبی مل کر ایک مکمل تاثر پیدا کرتے ہیں شرر کے فردوس بریں میں پوری طرح نظر آتا ہے۔اس ناول میں پلاٹ ،کہانی ،کردار، مکالمہ، ماحول، جذبات نگاری اور فلسفۂ حیات مل کر وہ آہنگ پیدا کرتے ہیں جو ڈرامائی ناول کا امتیازی وصف ہے۔'' ۵۰

شرر کی تقلید حکیم محمد علی خاں طبیب نے کی لیکن وہ ان کے مد مقابل نہ آ سکے۔اس کے ساتھ مولانا راشدالخیری نے اپنے ناولوں کے ذریعہ تبلیغی کام لیا جس میں سماج کی اصلاح اور عورتوں کی تعلیم و تربیت پر خاص توجہ دینے کی ترغیب دی گئی۔مرزا محمد سعید کے ناول خواب ہستی اور یاسمین کا جائزہ لیتے ہوئے نیاز فتح پوری کے ناول شہاب کی سرگزشت اور شاعر کا انجام پر رومانیت کے اثرات کی نشاندہی کی ہے۔کشن پرشاد کول کا ناول شاما پر باغیانہ شعور کی نشاندہی کرتے ہوئے اردو ناول نگاری میں اس کو اہم قرار دیتے ہیں۔ ناول کا کردار شاما ایک دلچسپ اور پر اثر کردار ہے جو ناول کی پوری فضا کو اپنی گرفت میں لیے ہوئے ہے۔ ان کے مطابق شاما کردار نگاری کے اعتبار سے اردو ناول نگاری میں ممتاز مقام رکھتا ہے۔اس کے بعد علی عباس حسینی، مرزا عباس حسین ہوش اور خواتین ناول نگار کا ذکر کرتے ہوئے پریم چند کی ناول نگاری کی طرف توجہ مبذول کرائی ہے اور ان کے ناولوں کا جائزہ لیا ہے۔ان کے یہاں موضوعات کا تنوع اور اس میں ایک واضح ضابطہ حیات ملتا ہے جو دیہاتی زندگی کے شور وشر، سماجی اور معاشی بدحالیوں کو خود میں سمیٹے ہوئے ہے۔پریم چند نے اپنے ناولوں میں ہیئت سے زیادہ موضوعات پر زور دیا ہے۔پریم چند کی ناول نگاری کا فن گئودان میں پوری طرح سے نظر آتا ہے اور یہی ناول ان کے فنی پختگی کی معراج ہے۔ یوسف

سرمست رقمطراز ہیں کہ:

''پریم چند کا اہم کارنامہ یہ ہے کہ نہ صرف انھوں نے سارے ہندوستان کی زندگی پیش کی بلکہ اس کے ایسے اہم گوشوں پر سے نقاب اٹھایا جس کی طرف دوسرے ناول نگاروں کی بہت کم توجہ ہوئی تھی۔'' ۵۱

پریم چند کے بعد ناول نگار میں قاضی عبدالغفار، مجنوں گورکھپوری، عظیم بیگ چغتائی، ل۔احمد وغیرہ کا ذکر کرتے ہوئے بتایا ہے کہ ان کے یہاں فنی اعتبار سے کوئی خوبی سامنے نہیں آتی محض یہ کہ قاضی عبدالغفار کے ناولوں میں ڈائری اور خطوط کی تکنیک کو استعمال کیا گیا ہے۔

اس کے بعد ترقی پسند تحریک نے اردو ناولوں پر اپنا گہرا اثر ڈالا اور ناول نگاروں نے اس تحریک سے متاثر ہوکر ناول لکھنے شروع کیے جن میں سرمایہ داروں کے خلاف بغاوت اور مظلوموں کی حمایت میں آواز اٹھائی گئی۔ اس کے ساتھ ہی فرائڈ کا نظریہ عام ہوا اور نفسیاتی ناول بھی لکھے گئے۔عزیز احمد، کرشن چندر، عصمت چغتائی اسی دور کے ناول نگار ہیں۔عزیز احمد کی خصوصیت ان کی نفسیاتی بصیرت ہے جو ان کے ناولوں میں جابجا بکھری پڑی ہے۔ وہ کرداروں کی نفسیات کو ان کی تمام تر پیچیدگیوں کے ساتھ ظاہر کرتے ہیں۔گریز ان کا کامیاب ناول ہے جس میں تکنیک پر ان کی غیر معمولی گرفت نظر آتی ہے۔ یوسف سرمست لکھتے ہیں کہ:

''عزیز احمد نے اس میں مکتوباتی طریقہ بھی استعمال کیا ہے۔ڈائری کے طریقے کو بھی کام میں لایا ہے اور کسی حد تک شعور کی رو اور تاثراتی طریقے کو بھی اختیار کیا گیا ہے۔'' ۵۲

اس کے ساتھ عزیز احمد کے فن کی معراج ان کے ناول ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کو بتاتے ہیں۔ یوسف سرمست کے مطابق اس ناول میں بھی شعور کی رو کی تکنیک اور آزاد تلازمہ خیال کو بھی استعمال کیا گیا ہے۔

کرشن چندر کے ناول ''شکست'' (۱۹۴۳ء) میں قدیم وجدید قدروں کے تصادم کو پیش کیا گیا ہے۔اس کے بعد ابراہیم جلیس کا ناول چور بازار اور عصمت چغتائی کے ناول ٹیڑھی لکیر سے بحث کی گئی ہے۔عصمت چغتائی کونفسیات پر بڑی قدرت حاصل تھی اور ٹیڑھی لکیر اس کی ایک بہترین مثال ہے جس میں شمن کے کردار کا ارتقا نفسیاتی طور پر پیش کیا گیا ہے۔منٹو کا ناول ''بغیر عنوان کے'' اردو ناول کے ارتقا میں کوئی اہم اضافہ نہیں کر سکا۔اس عہد کے دوسرے ناولوں کی طرح اس میں بھی جذباتی اور ذہنی کشمکش پائی جاتی ہے۔لیکن فن سے متعلق یوسف سرمست نے اس پر کوئی گفتگو نہیں کی ہے۔اس کے بعد قرۃ العین حیدر کے ناول ''میرے بھی صنم خانے'' کا ذکر کرتے ہوئے اس میں شعور کی رو اور آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک کی نشاندہی کی ہے۔آخر میں احسن فاروقی کے ناول شامِ اودھ کے موضوع پر تفصیلی بحث کی ہے۔

غرض یہ کہ یوسف سرمست کی اس تنقیدی کتاب کے مطالعہ سے واضح ہوتا ہے کہ ناول کے فن سے متعلق کوئی نئی گفتگو سامنے نہیں آسکی ہے۔ساتھ ہی چند ناولوں کے حوالے سے شعور کی رو اور آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک بھی واضح نہیں ہو سکی ہے۔لیکن چند پہلوؤں کے تعلق سے غور کیا جائے تو یہ کتاب ناول تنقید کے ضمن میں کارگر ثابت ہوسکتی ہے۔

سید علی کی کتاب ''اردو ناول سمت ورفتار'' بھی منظر عام پر آئی۔اس سے پہلے بھی ناول پر تنقید کی کئی کتب لکھی جا چکی تھیں۔لہٰذا سید علی حیدر کی اس کتاب کو بھی ناول تنقید کی کتابوں میں شامل کیا جاسکتا ہے۔سید علی حیدر نے اپنی اس کتاب میں ناول کے فن پر بحث کرنے کے بعد ناول نگاروں کی تخلیقات کا جائزہ لیا ہے جن میں نذیر احمد کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> ''نذیر احمد کے ناولوں میں مراۃ العروس، بنات النعش، توبتہ النصوح اور ابن الوقت بہت اہم اور ہر دلعزیز ہیں۔ان میں ہر ایک تخلیق میں ناول کی مکمل خصوصیات موجود ہیں۔ان میں واقعات کی ترتیب و تنظیم ہے جو پلاٹ کے

مطالبات کو پورا کرتا ہے ان کے پلاٹ میں تاثیر اور تجسس کی فراوانی ہے۔ نذیر احمد کے ناول کردار نگاری کے اعتبار سے بھی دلچسپ ہیں۔'' ۵۳

اس اقتباس کو پڑھ کر سید علی حیدر کی اس بات سے اختلاف کیا جا سکتا ہے کہ ''ان میں واقعات کی ترتیب و تنظیم ہے'' جبکہ ناول کے پلاٹ میں قصہ کی بے جا طوالت کی وجہ سے جھول آ گیا ہے جس سے ناول میں واقعات کی ترتیب و تنظیم کا سلسلہ مجروح ہوتا ہوا نظر آتا ہے اور اس کے ساتھ ہی ان کے ناولوں میں تجسس کی کمی بھی ہے۔ اس کے بعد سرشار کا ناول فسانۂ آزاد اور عبدالحلیم شرر کے فردوس بریں کو اہم بتاتے ہوئے اس کے رموز و نکات سے بحث کی ہے اور رسوا کے ناول امراؤ جان ادا پر بھی خصوصی روشنی ڈالی ہے۔ بعد ازاں پریم چند اور ان کے عہد کا عنوان سے الگ باب قائم کیا ہے جس میں اس دور کے حالات کا جائزہ لیتے ہوئے پریم چند کے دو ناول میدانِ عمل اور گئودان کے متعلق چند صفحات میں بحث کی گئی ہے۔ آزادی سے قبل اور بعد کے ناول نگاروں میں سجاد ظہیر، کرشن چندر، عزیز احمد، محمد احسن فاروقی، عصمت چغتائی، قرۃ العین حیدر، شوکت صدیقی، راجندر سنگھ بیدی، حیات اللہ انصاری، عبداللہ حسین، قاضی عبدالستار، جیلانی بانو، صالحہ عابد حسین کے خاص ناولوں کا جائزہ عمومی طور پر لیا گیا ہے۔ جیسا کہ ماقبل ناقدین حضرات کر چکے ہیں جن میں ناول کے فن کو معروضی طور پر کھا گیا ہے۔

غرض یہ کہ سید علی حیدر نے ناولوں کا جائزہ مختلف ناقدین کی آرا کی روشنی میں لیا ہے اور وہی تمام باتیں دہرائی گئی ہیں جو ابتدا سے چلی آ رہی ہیں۔ اس کے علاوہ کوئی نئی بات یا کسی نئے نقطے کی تلاش و جستجو بھی نہیں کی گئی ہے۔

اردو ناول کی تنقید مختلف موضوعات سے بھی عبارت ہے جن میں تقسیم ہند سب سے زیادہ نمایاں ہے اور اس موضوع کے پیش نظر ناولوں کا جائزہ بھی لیا گیا ہے۔ انہی میں سے ایک **عقیل احمد کی کتاب ''اردو ناول اور تقسیم ہند''** ہے جس میں چند ناولوں کا تنقیدی و تجزیاتی مطالعہ تقسیم ہند کے حوالے سے کیا ہے

اور اس ذیل میں میرے بھی صنم خانے، آگ کا دریا (قرۃالعین حیدر)، شکست کی آواز، شب گزیدہ، بادل، غبار شب (قاضی عبدالستار)، آنگن، زمین (خدیجہ مستور)، اداس نسلیں (عبداللہ حسین)، غدار (کرشن چندر)، اور انسان مرگیا (رامانند ساگر) شامل ہیں۔اس کے ساتھ ہی ان ناولوں میں مشترکہ کلچر کے زوال کی بھی نشاندہی کی گئی ہے۔

اردو ناول کی تنقید میں **ڈاکٹر انور پاشا کی کتاب ''ہندو پاک میں اردو ناول: تقابلی مطالعہ''** کو شامل کیا جاسکتا ہے۔ اس کتاب میں ۱۹۴۷ء سے لے کر ۱۹۸۰ء تک کے اہم ہندو پاک ناولوں کے حوالے سے چند موضوعات کو زیر بحث لائے ہیں جن میں تہذیبی فکر، تحریک آزادی، تقسیم ملک، فسادات، ہجرت، کسانوں اور مزدوروں کے مسائل اور عورتوں کی سماجی حیثیت کو پیش کیا گیا ہے۔اس کے ساتھ ان ناولوں کے پیش نظر پلاٹ، کردار اور دیگر تکنیک پر بھی قلم اٹھایا گیا ہے جو ایک تقابلی مطالعہ کی شکل میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ ڈاکٹر انور پاشا نے اس کتاب کی تحریر میں تقابلی تجزیہ کو مدنظر رکھا ہے ساتھ ہی انھوں نے فنی مباحث پر بھی گفتگو کی ہے۔اس اعتبار سے انور پاشا کی یہ کتاب ناول تنقید کے ضمن میں ایک اہم مقام رکھتی ہے۔ کتاب کے آخر میں رقمطراز ہیں:

> ''اس طرح ۱۹۴۷ء سے ۱۹۸۰ء کے درمیان دونوں ملکوں کے نمائندہ ناولوں کے اس تقابلی مطالعے سے یہ حقیقت واضح ہوکر سامنے آتی ہے کہ کمیت اور کیفیت اور مواد و تکنیک دونوں ہی اعتبار سے ہندوستانی ناولوں کے مقابلے میں پاکستان میں لکھے گئے ناولوں میں زیادہ تنوع، وسعت اور گہرائی ہے۔ ہندوستانی ناولوں کے زمرے سے اگر قرۃالعین حیدر کے ناولوں کو خارج کردیں تو کم مائیگی کا احساس اور شدید ہوجاتا ہے۔ گرچہ عصری زندگی کے مسائل اور جدید ذہن کی ترجمانی کے اعتبار سے دونوں ممالک کے ناول ہنوز توجہ کے محتاج

ہیں پھر بھی پاکستان میں ۱۹۸۰ء کے بعد قابل لحاظ تعداد میں ایسے ناول لکھے گئے ہیں جن سے پاکستانی ناول نگاری کا دامن وسیع ہوا ہے لیکن ہندوستان کی ناول نگاری کو ماضی کے حصار سے باہر نکلنا ہنوز باقی ہے۔'' ۵۴؎

ڈاکٹر ارتضیٰ کریم کی کتاب ''اردو فکشن کی تنقید'' نے انتقاد کے جس سرمایہ کا احاطہ کیا ہے اس میں ناول کی تنقید بھی شامل ہے اور جن نقادوں نے کسی ناول نگار یا ناول کو بحیثیت فن موضوع بحث بنایا ہے ان پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ اس کے ساتھ ہی مختلف کتب اور رسائل میں موجود ناول کے تنقیدی مضامین پر بھی تفصیلی اور گہری نظر ڈالی ہے جس سے ناول کے نقادوں کی آرا کھل کر سامنے آتی ہیں۔

اس حصے کے آخر میں لکھتے ہیں کہ:

''ناول کے تنقیدی سرمایے کے اس جائزے سے ہمیں مجموعی طور پر مایوسی ہی ہوتی ہے۔ ضرورت ہے کہ اس صنف پر نئے انداز سے لکھا جائے۔'' ۵۵؎

ڈاکٹر ارتضیٰ کریم نے تنقیدی کتب اور منتشر مضامین کو یکجا کر کے ایک بہترین تحقیقی وتنقیدی کام انجام دیا ہے جس سے ناول کی تنقید سے متعلق کام کرنے والوں کو فائدہ حاصل ہوگا لیکن اس سرمایہ کے باوجود ناول کے فن پر تشفی بخش کتب کے نہ ملنے کا بین اکثر ناقدین کے یہاں ملتا ہے۔ جب کہ ضرورت اس بات کی ہے کہ خود اس کے لیے باقاعدہ طور پر کام کر کے اس کمی کو پورا کیا جائے۔

ڈاکٹر خالد اشرف کی کتاب ''برصغیر میں اردو ناول'' نصف صدی کی ناول نگاری کا ایک وقیع جائزہ ہے لیکن اس کتاب نے محض موضوعات کا احاطہ کیا ہے اور اسی اعتبار سے سماجی، سیاسی، معاشی، معاشرتی حالات کو قلم بند کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ اس کتاب میں خالد اشرف نے تقسیم سے قبل کی روایت، معاشرتی موضوعات، فسادات، ہجرت اور نوسٹالجیا، سیاست اور احتجاج، تاریخ کی بازگوئی، نفسیات اور جنس کے نام سے موضوعات کی تقسیم کی ہے اور ان موضوعات کے ذیل میں شامل تمام ناولوں کے جائزے

میں اپنی فکر کو ہر مقام پر کارفرما رکھا ہے۔ اپنی اس فکر اور صلاحیتِ انجزاب کے تحت اس کتاب کے آخر میں چند سوالات قاری کے سامنے کھڑے کیے ہیں۔ لکھتے ہیں کہ:

''کم و بیش نصف صدی کے عرصہ میں تصنیف کیے گئے ناولوں کا یہ جائزہ ذہن میں کئی طرح کے سوالات پیدا کرتا ہے۔ افقی طور پر بلا شبہ اردو ناول میں وسعت آتی ہے اور ناول نے ہند و پاک کی شہری زندگی کے بے شمار مسائل کا احاطہ کیا لیکن کیا عمودی حیثیت سے بھی ناول کی سطح اسی قدر بلند ہوئی ہے؟ کیا امراؤ جان ادا، گئودان اور ٹیڑھی لکیر جیسا کوئی ناول (آگ کا دریا سے قطع نظر) لکھا گیا؟ اگر اس دوران ان بڑے ناولوں کی سطح کو چھونے والے چند ناول تصنیف بھی کیے گئے جیسے آگ کا دریا، اداس نسلیں، آنگن تو یہ حیرت ناک طور پر آزادی سے قبل کے عہد کو ہی کیوں پیش کرتے ہیں؟ جب سیاسی جدوجہد ہی زندگی کا مرکزی مسئلہ تھی اس کے برعکس وہ ناول جو گزشتہ چالیس سال کی نسبتاً پیچیدہ حوالے سے تخلیق کیے گئے ان کی نظریاتی گرفت اور فنی سطح کمزور کیوں ہے؟'' ۵۶

ڈاکٹر خالد اشرف کی اس تحریر نے قاری کو سوچنے پر مجبور کر دیا کہ ان تمام باتوں کے پس پشت آخر وہ کون سی وجوہات ہیں کہ نصف صدی کے بعد تخلیق کیا گیا کوئی بھی ناول مذکورہ ناولوں کی سطح تک نہیں پہنچ سکا۔

اردو ناول کی تنقیدی تاریخ میں **پروفیسر اسلم آزاد کی کتاب ''اردو ناول آزادی کے بعد''** کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ حالانکہ پروفیسر اسلم آزاد نے ناول تنقید کے میدان میں کوئی نیا کارنامہ انجام نہیں دے سکے ہیں۔ ۱۹۴۷ء کے بعد کی ناول نگاری کا جائزہ چند ناول نگاروں کے حوالے سے لیا گیا ہے جس میں پلاٹ، کردار نگاری، فضا بندی، واقعہ نگاری، معاشرہ نگاری کو ملحوظ رکھتے ہوئے ناولوں کی تنقید رقم کی

ہے جن میں عزیز احمد، کرشن چندر، عصمت چغتائی، رامانند ساگر، احسن فاروقی، اختر اورینوی، قرۃ العین حیدر، شوکت صدیقی، ممتاز مفتی، جمیلہ ہاشمی، راجندر سنگھ بیدی، خدیجہ مستور، عبداللہ حسین، رضیہ فصیح احمد، قاضی عبدالستار کو اہم ناول نگار کی حیثیت سے تسلیم کیا ہے۔ ان ناول نگاروں کے یہاں فکری رجحانات کی کامیاب تصویریں تو ملتی ہیں لیکن فنی اجتہاد سے چند ناول نگاروں کا ہی دامن وسیع ہے جنھوں نے اپنے ناولوں میں زندگی کو داخلی اور خارجی سطح پر پرکھنے کے ساتھ ساتھ فنی نقطۂ نظر کو بھی پیش پیش رکھا۔ پروفیسر اسلم آزاد رقمطراز ہیں:

> ’’بہر حال ان تمام ناولوں کے مطالعے سے کم از کم یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ اس دور کے فنکاروں نے اپنے اپنے انداز میں ناول کے فن وفکر کو برتنے کا اہتمام کیا ہے اور اس صنف کو زندگی کے مطالبات، مسائل اور تقاضوں کو پیش کرنے کی قوت بخشی ہے۔ عصری میلانات اور اپنے عہد کے مذاق ومزاج کی انھوں نے موثر رنگ میں آئینہ داری کی ہے۔ انسانی عمل، ردعمل اور نفسیاتی عوامل کو خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس دور کے ناولوں میں زندگی کی خارجی حقیقتیں بھی ہیں اور ان کے پس منظر میں جو باطنی محرکات موجزن ہیں ان کی بھی ترجمانی ہوئی ہے۔ تخیل وتصور کی رنگینی اور اسلوبی کمالات سے زیادہ ان ناولوں میں عصری بصیرت، سیاسی شعور اور سماجی معنویت نظر آتی ہے۔ ہمارے ناول نگاروں نے ناول کے فن کو زندگی کے جلال و جمال سے اسی طرح وابستہ رکھا۔ اگر یہ وابستگی اور گہری ہوتی گئی تو یقیناً اردو ناول کا سرمایہ اور زیادہ وقیع اور اہم بن جائے گا۔‘‘ ۵۷

ڈاکٹر مشتاق احمد وانی کی تنقیدی کتاب ’’تقسیم کے بعد اردو ناول میں تہذیبی بحران‘‘ ایک اہم

تنقیدی کتاب ہے جس میں تہذیبی بحران کے موضوع پر چند ناول کا انتخاب کیا گیا ہے اور انہیں اسی کے تحت پرکھا ہے۔اس کے لیے انھوں نے وسیع کینوس پر پس منظر تیار کیا ہے جس میں مختلف ممالک کے تہذیبی بحران کا نقشہ واضح طور پر کھینچا ہے اور ان کے پیچھے جو اسباب وعلل کارفرما ہیں ان پر تفصیلی بحث کی ہے۔ اس کے بعد فسانہ آزاد، امراؤ جان ادا، گئودان، لندن کی ایک رات، گریز، شام اودھ، آگ کا دریا، خدا کی بستی، تلاش بہاراں، اداس نسلیں، بستی، نمرتا، خوشیوں کا باغ، سارے دن کا تھکا ہوا پرش، راجہ گدھ، دو گز زمین، آئیڈینٹیٹی کارڈ اور فائر ایریا کا درج بالا موضوع کے پیش نظر تنقیدی جائزہ لیا ہے اور ان وجوہات کی طرف توجہ دلائی ہے جن سے ہمارا معاشرہ تباہی و بربادی کی راہ پر گامزن ہے۔اس کے ساتھ ہی ان ناولوں کو موضوع، ہیئت اور زبان و بیان کے اعتبار سے بھی جانچا ہے۔

کتاب کے آخر میں لکھتے ہیں:

> ''بحیثیت مجموعی یہ کہا جاسکتا ہے کہ تقسیم کے بعد کی اردو ناول نگاری نے ان تمام بحرانی حالات، واقعات کو موثر انداز میں پیش کردیا ہے جو نہ صرف ہندوپاک میں رونما ہوئے بلکہ جو عالمی سطح پر بھی اپنے اثرات چھوڑ گئے۔اب بحرانی حالات نے جہاں اردو ناول کو نئے موضوعات دیئے وہاں ناول کے فنی اسلوب کو متاثر کرنے کے ساتھ ہی ساتھ عام انسان کے کردار، مزاج اور ذہنی روش میں پیچیدگی اور اضطراب کی کیفیت بھی پیدا کردی۔'' ۵۸؎

خورشید الاسلام کی تنقیدی کتاب **''تنقیدیں''** بھی ایک اہم کتاب ہے جس میں فسانہ آزاد، امراؤ جان ادا، ذات شریف اور شریف زادہ ناولوں کو تنقیدی بصیرت کے ساتھ پرکھا گیا ہے اور اس کے محاسن و معائب کو بڑی باریک بینی سے جانچا گیا ہے۔جس سے تمام رموز و نکات ابھر کر سامنے آگئے ہیں۔

اسلوب احمد انصاری نے اپنی کتاب **''اردو کے پندرہ ناول''** میں جن ناولوں کو شمار کیا ہے ان میں

سب سے پہلا باغ و بہار ہے جس کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

''بار بار مطالعے کے بعد راقم الحروف کو یہ خیال پیدا ہوا کہ اس نادر تخلیقی کارنامے کی تفہیم وادراک اور اس کی اہمیت کو منکشف کرنے کے لیے سب سے زیادہ موثر، کلیدی اپروچ، اسطوری اپروچ ہی ہوسکتا ہے۔ اس میں جو محاکات اور موتف استعمال کیے گئے ہیں وہ سب Archetypal نوعیت کے ہیں۔ انہیں کی روشنی میں اس کی گتھیاں خاطر خواہ طور پر سلجھ سکتی ہیں اور اس سے اس کی معنویت اور وقعت آشکار ہوسکتی ہے۔'' ۵۹

اس اعتبار سے اسلوب احمد انصاری نے باغ و بہار میں مختلف چھوٹے بڑے رموز و نکات کی نشاندہی کر کے اس کو ناول کی صنف میں شمار کیا ہے۔ اس کے بعد توبۃ النصوح، فردوس بریں، امراؤ جان ادا، میدانِ عمل، ایسی بلندی ایسی پستی، آگ کا دریا، اداس نسلیں، آنگن، آبلہ پا، ایوان غزل، راجہ گدھ، کاروانِ وجود، دشت سوس اور آگے سمندر ہے ناولوں کو گہری بصیرت کے ساتھ جانچا ہے۔ ان ناولوں کے تجزیہ میں ناول کے عناصر ترکیبی کے ساتھ اس کی زمانی ساخت، منطق، فارم، آہنگ اور نقطہ نظر سے بھی بحث کی ہے۔ ناولوں کی فکری سطح کو اجاگر کرنے کے علاوہ پیرائے بیان میں مختلف تکنیک کی نشاندہی کرتے ہوئے ان کے عوامل ومحرکات پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ ساتھ ہی ناولوں کا جائزہ لیتے وقت اس کے تمام متعلقات وانسلاکات کو ملحوظ رکھتے ہوئے تعین قدر کیا ہے۔ جس سے ان کے عمیق مطالعہ کا اندازہ ہوتا ہے۔ اسلوب احمد انصاری نے ناول تنقید کے روایتی عناصر کے ساتھ ساتھ پہلی بار فن کے دوسرے تقاضوں کو بھی ان ناولوں میں پرکھا ہے۔ ناول تنقید کے ضمن میں یہ کتاب نہایت کارگر ہے۔

عظیم الشان صدیقی کی کتاب **''اردو ناول کا آغاز وارتقا''** ناول تنقید کے میدان میں اس اعتبار سے اہمیت کی حامل ہے کہ اس میں ابتدائی تمام چھوٹے بڑے اردو ناول نگاروں کے ناولوں کو تنقیدی

بصیرت کے ساتھ پرکھا گیا ہے۔جن میں سے کچھ فنی اعتبار سے مکمل ہیں تو کچھ ناقص۔عظیم الشان صدیقی کا یہ کارنامہ تنقیدی نقطہ نظر کے ساتھ ساتھ تحقیقی کاوشوں کا بہترین نمونہ بھی ہے۔عظیم الشان صدیقی نے اس کتاب میں ۱۸۵۷ء تا ۱۹۱۴ء تک کے تمام ناولوں کا جائزہ لیا ہے اور موضوع اور فن کے تحت اس کو آٹھ ابواب میں تقسیم کیا ہے۔ کتاب کے آخر میں چند جاسوسی ناول اور دیگر غیر معروف ناولوں پر بھی تنقیدی نگاہ ڈالی ہے۔اس کے ساتھ انگریزی، بنگالی اور عربی ناولوں کے اردو تراجم کا بھی ذکر کیا ہے۔

اردو ناول کی تنقید میں **پروفیسر نیلم فرزانہ کی کتاب ''اردو ادب کی اہم خواتین ناول نگار''** بھی ایک خاص اہمیت کی حامل ہے۔جن میں اہم خواتین ناول نگاروں کے ناولوں کو موضوع بحث بناتے ہوئے فکری وفنی دونوں سطح پر ان کا جائزہ لیا گیا ہے اور ناولوں میں موجود تمام رموز و نکات کو واضح کرنے کی مکمل کوشش کی گئی ہے۔اس سے قبل خواتین ناول نگاروں کے متعلق کوئی مستند کتاب منظر عام پر نہیں آسکی۔نیلم فرزانہ نے اپنی اس کتاب میں ان کے ناولوں کا موضوعاتی اور فنی مطالعہ کر کے ان کے یہاں مختلف فنی ابعاد کی نشاندہی کی ہے اور بتایا ہے کہ خواتین ناول نگار نے ادب میں مرد ناول نگاروں کی طرح ہی موضوعات کی پیش کش میں فنکارانہ انداز سے کام لیا ہے اور تقریباً تمام موضوعات کے حوالے سے ناول تخلیق کئے۔نیلم فرزانہ نے بارہ ابواب کے تحت خواتین ناول نگاروں کے نام سے درجہ بندی کی ہے۔''خواتین میں ناول نگاری کا رجحان اور ابتدا'' سے آغاز کرتے ہوئے اکبری بیگم، نذر سجاد حیدر، حجاب امتیاز علی، عصمت چغتائی، قرۃ العین حیدر، خدیجہ مستور، جمیلہ ہاشمی، رضیہ فصیح احمد، جیلانی بانو، بانو قدسیہ کے ناولوں کا تجزیہ کرتے ہوئے مقبول عام ناول پر کتاب کا اختتام کیا ہے۔ابتدائی خواتین ناول نگاروں کے متعلق رقمطراز ہیں:

> ''بیسویں صدی کی ابتدائی دو دہائیوں میں تعلیم یافتہ خواتین کا ایک ایسا طبقہ ابھر کر سامنے آیا جس نے خواتین پر ہونے والے ظلم اور بے انصافیوں کے خلاف

قلمی محاذ قائم کیا اور اپنے حقوق طلب کئے۔''۶۰

اس کے ساتھ ہی ان کی زبان کے بارے میں لکھتی ہیں کہ؛۔

''زبان کی سطح پر بھی خواتین کے ناول کمتر نہیں ہیں۔ جا بجا خطابت اور واعظانہ انداز تحریر سے قطع نظر ان کی زبان میں کسی طرح کا ضعف نہیں ہے۔ان کی زبان صاف ستھری، ترقی یافتہ ادبی زبان ہے۔ بلکہ خواتین کے ناولوں کا یہ امتیازی وصف ہے کہ انہوں نے خالص گھریلو الفاظ اور خواتین کے روزمرہ اور محاوروں کو نہایت خوبی سے استعمال کیا ہے۔انہوں نے ایسے بے شار گھریلو الفاظ کو ادبی وقار بخشا ہے جو روزمرہ بول چال کا حصہ رہے ہیں۔''۶۱

پروفیسر نیلم فرزانہ نے خواتین ناول نگاروں کے ناولوں کا تجزیہ براہ راست کیا ہے۔جن میں روایتی طریقہ کار کے مطابق مصنف کی سوانح حیات سے گریز کرتے ہوئے موضوع اور مواد پر تنقیدی بحث کی ہے۔اکبری بیگم کا ناول گودڑ کا لال پر تفصیلی گفتگو کرتے ہوئے فنی اعتبار سے اس کی خوبیوں اور خامیوں کو اجاگر کیا ہے۔ان کے علاوہ نذر سجاد حیدر ابتدائی خواتین ناول نگار کے طور پر جانی جاتی ہیں جنھوں نے دیگر خواتین کی طرح اصلاح معاشرہ،عورتوں پر ہونے والے مظالم، معاشرہ میں عورت کا صحیح مقام وغیرہ مسائل کی بنیاد پر ناول تخلیق کیے ساتھ ہی عورتوں کو اپنی پوشیدہ صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر خود احتسابی کی تلقین کی۔ پروفیسر نیلم فرزانہ نے ان کے ناول اختر النساء بیگم، جانباز، آہ مظلوماں، ثریا، نجمہ، حرماں نصیب کا جائزہ Flexible طریقہ سے لیا ہے ان کا ماننا ہے کہ ان تمام ناولوں کو ناول تنقید کے سخت اصول وضوابط کی روشنی میں جانچنا مشکل امر ہے۔وہ نذر سجاد حیدر کو ایک روشن خیال خاتون کے زمرے میں رکھتے ہوئے ان کے ناولوں کو تاریخی حیثیت سے تسلیم کرتی ہیں۔اس کے بعد حجاب امتیاز علی کو رومانی رجحان کی نمائندہ ناول نگار بتاتے ہوئے ان کے دو ناولوں میری ناتمام محبت اور ظالم محبت کا جائزہ فکری و فنی اعتبار

سے لیا ہے۔

عصمت چغتائی اردو ادب میں اہم خاتون فکشن نگار کے طور پر جانی جاتی ہیں۔نیلم فرزانہ نے ان کے تمام ناول ضدی، ٹیڑھی لکیر، معصومہ، سودائی، عجیب آدمی، دل کی دنیا اور ایک قطرۂ خون کا تجزیہ وتحلیل کیا ہے۔عصمت اپنے ناول ٹیڑھی لکیر کے باعث اردو ناول نگاری میں ایک شناخت رکھتی ہیں۔ٹیڑھی لکیر کو اس کے مرکزی کردار شمن کی نفسیاتی کیفیات کی وجہ سے نفسیاتی ناول کے زمرے میں شامل کیا جاتا ہے۔نیلم فرزانہ نے اپنے اس تجزیہ میں یہ بتانے کی کوشش کی ہے اس ناول کو محض نفسیاتی ناول کہنا اس لیے درست ثابت نہیں ہوسکتا ہے کیونکہ شمن اپنے ماحول سے بھی خاطر خواہ اثر قبول کرتی ہے اس لیے اس کے مزاج میں کجی پیدا ہو جاتی ہے۔لکھتی ہیں کہ؛۔

> ''ہم اس ناول کو خالص نفسیاتی ناول نہیں کہہ سکتے جس ماحول میں شمن کی نفسیات پروان چڑھی ہے اس کا اس کے مخصوص مزاج کی تشکیل میں اہم حصہ ہے ۔اس لیے اگر اسے صرف نفسیاتی نہ کہہ کر ''سماجی۔نفسیاتی' '(Socio-Psychological) ناول کہا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا۔''۶۲

ناول کے فنی مباحث کے تحت ٹیڑھی لکیر کو جانچتے ہوئے اسے روایتی تکنیک میں لکھا گیا ناول قرار دیتی ہیں۔جس میں اس بات کا ذکر کرتی ہیں کہ شمن کے کردار کو رومانی تسلسل کے تحت پروان چڑھانے کے ساتھ ساتھ ابتدا، وسط اور انجام کے پیش نظر تشکیل دیا گیا ہے جو ایک روایتی طریقہ کار ہے۔عصمت کے تمام ناولوں کے تعلق سے لکھتی ہیں کہ؛۔

> ''اگر چہ عصمت نے کئی ناول اور ناولٹ لکھے لیکن ''ٹیڑھی لکیر'' ان کے فن کا نقطۂ عروج ہے۔ٹیڑھی لکیر کے بعد انہوں نے جو ناول لکھے ان میں کسی تازگی یا

ندرت کا احساس نہیں پایا جاتا۔ جو چیز ان ناولوں کو اہمیت بخشتی ہے وہ ان کی
مخصوص زبان ہے۔‘‘ ۶۳

قرۃ العین حیدر کی ناول نگاری کا ذکر کیے بغیر اردو ناول کی تاریخ مکمل نہیں ہو سکتی ہے۔ ان کے تمام ناول اردو ادب میں ایک اہم اضافہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ نقادوں نے ان کے ناولوں کا تجزیہ مختلف نقطہ نظر کے تحت کیا ہے۔ نیلم فرزانہ نے ان کے ناولوں کے ساتھ ساتھ ناولٹ کا بھی جائزہ لیا ہے اور قرۃ العین حیدر کی تحریروں کو دوسرے فکشن نگاروں سے جس طور پر ممتاز کیا ہے اس کے متعلق لکھتی ہیں کہ:۔

’’جو بات قرۃ العین حیدر کو اپنے ماقبل اور ہم عصر فکشن نگاروں سے ممتاز و منفرد کرتی ہے وہ یہ ہے کہ دوسرے ادیبوں نے جس طرح ماضی سے قطع نظر کر کے صرف حال کو اپنا مطمح نظر قرار دیا وہاں قرۃ العین حیدر نے ماضی کو ایک حقیقت تسلیم کیا اور اسے حال اور مستقبل سے اس طرح مربوط کیا کہ ان کی یہ کوشش اردو فکشن میں ایک اجتہادی کوشش بن گئی ۔اس طرح انہوں نے وقت کے تجربے (Time Experience) کو پہلی بار وسیع کینوس عطا کیا۔‘‘ ۶۴

نیلم فرزانہ نے ان کے ناولوں میں تخلیقی اور فنی اظہار کی نوعیتوں پر خاطر خواہ روشنی ڈالی ہے اور موضوع کی پیش کش میں تمام جہتوں کو واضح کیا ہے جن میں پلاٹ، کردار اور وقت کے متعلق قابل فہم گفتگو کی ہے۔ موضوع کے Treatment میں فنی لوازم کو برتنے کے طریقہ کار کا بیان کرتے ہوئے شعور کی رو ،داخلی خود کلامی اور بیانیہ پر بھی بحث کی ہے۔ نیلم فرزانہ نے کرداروں کی تشکیل میں صورت حال، ماحول، فضا ان کے اعمال، افعال، حرکات وسکنات اور تصورات کے پیش نظر کردار سازی کے طریقہ پر مدلل گفتگو کی ہے۔ اس کے بعد خدیجہ مستور کے ناول آنگن اور زمین کا تجزیہ کرتے ہوئے آنگن کو ان کا بہترین ناول قرار دیا ہے۔ ساتھ ہی فن کی سطح پر اس ناول میں راوی، کردار اور بیانیہ کے بارے میں اپنی معتبر رائے

بھی پیش کی ہے۔ جمیلہ ہاشمی نے بھی اپنے ناول تلاش بہاراں، روہی، چہرہ بہ چہرہ رو بہ رواور دشتِ سوس کے ذریعہ اردو ناول میں قابل قدر اضافہ کیا ہے۔ تلاش بہاراں میں فنی خامیوں کی نشاندہی کرتے ہوئے چہرہ بہ چہرہ رو بہ رواور دشتِ سوس کواس کے مقابلے میں اہم تخلیقات قرار دیتی ہیں۔ رضیہ فصیح احمد کے ناول آبلہ پا اور انتظار موسم گل کا تجزیہ وتحلیل پیش کرتے ہوئے آبلہ پا میں ایک سے زائد راوی کی کارفرمائی کو دلچسپی کی وجہ قرار دیا ہے لکھتی ہیں کہ؛۔

> ''ناول میں دلچسپی برقرار رہنے کا ایک دوسرا سبب بار بار Narrator کی تبدیلی بھی ہے۔ ناول تین حصوں میں تقسیم ہے۔ پہلے حصے یعنی ابتدا میں کہانی مرکزی کردار صبا کی زبانی بیان کی گئی ہے۔ یہاں چونکہ صبا خود اپنی زبانی اپنے احساسات وجذبات کو بیان کرتی ہے لہٰذا اس طریقہ کار کے ذریعے اس کی شخصیت کو سمجھنے میں زیادہ آسانی ہوتی ہے کہ اس طرح اس کا باطن ہمارے سامنے آجاتا ہے۔اس کے بعد مختلف ابواب میں Narratorبدلتے رہتے ہیں۔کبھی کوئی کردار خود Narratorبن جاتا ہے کہیں کہانی خود Omniscient Narrator کی زبانی کہانی بیان کی گئی ہے۔''۶۵

اس کے بعد جیلانی بانو کے ناول ایوان غزل اور بارش سنگ کا تجزیہ کرتے ہوئے بانو قدسیہ کے ناول راجہ گدھ کوفکری وفنی اعتبار سے پرکھا ہےاور اردو ناول میں اس کی اہمیت کو اجاگر کیا ہے۔ مجموعہ طور پر کہا جا سکتا ہے کہ پروفیسر نیلم فرزانہ نے اپنی اس کتاب میں خواتین ناول نگاروں کے ناولوں کی معنویت کو اجاگر کرنے کی حتی الامکان کوشش کی ہےاور اس میں وہ کامیاب بھی ہوئی ہیں۔لہٰذا اس اعتبار سے ناول تنقید کے ضمن میں ان کی کتاب کوقدر قیمت کا حامل قرار دیا جا سکتا ہے۔

سید محمد عقیل کی کتاب **''جدید ناول کا فن (اردو ناول کے تناظر میں)''** اردو ناول کی تنقیدی تاریخ

میں اہم اور قابل ذکر کتاب ہے۔اس میں انہوں نے ناول کی تجسیم میں معاون اجزا کومختلف ناولوں کے حوالے سے جانچا ہےاور یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ اچھے اور دلچسپ ناولوں میں واقعہ کو برتنے کے طریقہ کار میں کن بنیادی باتوں کو دھیان میں رکھنا ضروری ہوتا ہے۔سید محمد عقیل لندن کی ایک رات کو جدید اردو ناول کا نقطہ آغاز تسلیم کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔؛

> ''جدید اردو ناول کا نقطہ آغاز سجاد ظہیر کا ناول 'لندن کی ایک رات' ہی ہے جو خالص ادبی اور نظریاتی ڈھنگ کا ناول ہے۔اس ناول میں نئی ناول نگاری کا اسلوب بھی پہلی مرتبہ نئی کہانی ،اس کے کہنے کا فن ،وقت اور اس کا انسانی زندگی میں عمل دخل ،نفسیاتی سماجی اور طبقاتی الجھنیں ،اظہار کی نئی صورتیں ،سب کچھ ،نئے مسالے کے ساتھ نئے ڈھنگ سے پیش ہوئے۔''۲٦

اس ناول کا ذکر کرتے ہوئے انہوں نے زندگی میں درپیش مسائل کے حوالے سے بتایا ہے کہ ترقی پسند تحریک نے جن مسائل اور کشمکش کو پیش کرنے کے لیے آواز اٹھائی ان کا بیان ناول بلکہ تمام ادب میں ہونا ضروری تھا لہذا اس اعتبار سے عصمت چغتائی ،عزیز احمد اور کئی ناول نگاروں نے ان نئی تبدیلیوں کو اپنے ناولوں میں پیش کیا۔اس کے بعد بیانیہ میں راوی اور قاری کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے ناول میں قصہ ،کردار، ماحول اور پیش کش کو اہم عناصر کے طور پر بیان کیا ہے جس کے بغیر ناول کا وجود ممکن نہیں۔ناول کے تخلیقی عمل پر گفتگو کرتے ہوئے یہ بتایا ہے کہ ناول کو دلچسپ بنانے کے لیے اس کے قصہ کو کس انداز سے تشکیل دینا چاہیۓ اس ضمن میں انہوں نے کئی انگریزی ناولوں کی وساطت سے پلاٹ ،کردار اور دیگر لوازمات کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔سید محمد عقیل نے ناول کو بنے بنائے روایتی اصولوں کے تحت تشکیل دینے پر سخت اعتراض کیا ہے جو ایک حد تک درست بھی ہے کیونکہ ہر تخلیق اپنے ماحول کی پیداوار ہوتی ہے اور اپنے اندر بیان کردہ واقعات بھی اسی ماحول سے اخذ شدہ ہوتے ہیں لہذا

اس ضمن میں ان کا یہ قول درست معلوم ہوتا ہے کہ۔:

''قصہ اور پلاٹ، لا کھ ناول کی ریڑھ کی ہڈی کیوں نہ ہو، اس کی کوئی جامد (Static) تعریف آج مشکل ہے کہ قصہ اور پلاٹ، ان صورتوں کے پیش نظر جن کا ذکر اوپر کیا گیا ہے، اپنی کوئی مستقل صورت یا لازمہ پیش نہیں کر سکتے۔ اس لیے اب قصے کے فن کو اسی سچویشن میں دیکھنا ہوگا جس میں قصہ، وقت اور حالات کے ساتھ بن رہا ہے۔ اس لیے آج کے قصے اور لوازمات کے لیے، انیسویں صدی اور نصف بیسویں صدی تک کے اصول بھی کارآمد نہیں رہ گئے اور نہ قابل تقلید ہیں۔'' ۶۷

اس کے بعد کردار، نقطہ نظر، سچویشن اور مناظر کے بیان کی اہمیت کو واضح کیا گیا ہے اور مختلف مثالوں کے ذریعہ اسے سمجھانے کی کوشش کی ہے ساتھ ہی یہ بھی بتایا ہے کہ کئی ناولوں میں کرداروں کے مقابلے میں سچویشن حاوی نظر آتی ہے جو ناول میں ایک خاص تاثر قائم کرتی ہے۔ اس کتاب میں اردو ناولوں میں موجود مختلف موضوعات اور ان کے منظر نامہ پر بھی مباحث قلمبند کیے ہیں۔ اس کے بعد حقیقت نگاری، اظہاریت، عقلیت اور وجودیت کے متعلق طویل کارآمد باتیں بیان کی گئی ہیں جو فلسفہ وجودیت کی تفہیم میں کارگر ہیں اور ان سے پہلے کسی ناول نقاد نے وجودیت کو مختلف ناولوں (آگ کا دریا، تلاش بہاراں، دیوار کے پیچھے، نابود، رگ سنگ، ڈسٹی نیشن مین ہول) کے حوالے سے اس انداز سے واضح نہیں کیا ہے۔ آخر میں زبان و بیان اور اسلوب کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے۔ مجموعی طور یہ کتاب ناول تنقید کے بنیادی مباحث کی تفہیم میں ایک اہم کتاب ہے۔

اردو ناول کی تنقیدی تاریخ میں محمد نعیم کی **''اردو ناول اور استعماریت، انیسویں صدی کے ناول کا مابعد نوآبادیاتی مطالعہ''** نہایت اہم کتاب ہے جس میں استعماریت کے حوالے سے ابتدائی ناولوں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ یہ اپنی نوعیت کی منفرد کتاب ہے کیونکہ اردو ناول کی تنقید میں کسی ایک رویہ یا تھیوری کے پیش

نظر ناولوں کو جانچنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے اگر چہ مابعد نوآبادیاتی نقطہ نظر سے کسی ناول کا تجزیہ دیکھنے کو ملتا ہے لیکن محض کسی مضمون کی شکل میں جب کہ اس کتاب میں باقاعدہ طور پر اردو کے ابتدائی ناولوں میں استعماری نظام کے تحت پروان چڑھنے والے خیالات کی نشاندہی کر کے ان میں خوبیوں اور خامیوں کو واضح کیا گیا ہے۔محمد نعیم نے اس کتاب میں ہندوستان میں انگریزوں کی آمد اور یہاں اپنا اثر و رسوخ قائم کرنے کے لیے جو حربے استعمال کیے اس کو بخوبی بیان کیا ہے۔انگریزوں نے ایسٹ انڈیا کمپنی کے ماتحت ملک پر اپنی اجارہ داری قائم کرنے کی غرض سے چالاکی اور عیاری سے دو قوموں میں تفرقہ پیدا کر دیا تھا جس کے نتائج نہایت کریہہ تھے۔استعمار کاروں کا مقصد ہندوستان پر حکومت کرنا تھا لہٰذا انہوں نے اس ملک کے زبان و ادب اور ثقافت کو نشانہ بنایا اور اس کے ذریعہ لوگوں کے اذہان میں مغربی اطوار کو راسخ کرنے کی بھرپور کوشش کی۔محمد نعیم Nicholas B.Dirks کی کتاب کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''استعمار کاری کا عمل محکوم قوموں کے وسائل پر قبضہ تو تھا ہی اس کے علاوہ ان قوموں پر اس نے بڑے ہمہ گیر اثرات ڈالے۔زبان،ادب،ثقافت،علم و حکمت وغیرہ زندگی کا کوئی شعبہ شاید ہی ایسا ہو جو استعماریت کے اثرات سے بچ پایا ہو۔''۶۸

Sugata Bose & Ayesha jalal کی کتاب کے حوالے سے مزید لکھتے ہیں:

> ''کمپنی کی حکمت عملی یہ رہی کہ وہ کسی علاقے پر چڑھ دوڑنے میں جلدی نہیں دکھاتی تھی بلکہ جس علاقے کو فتح کرنا مقصود ہوتا،وہاں کی آبادی کے منتخب افراد سے تعلقات قائم کیے جاتے۔ان افراد کا انتخاب ان کے مقامی آبادی پر رسوخ اور سیاسی معاملات میں ان کے کردار کو نظر میں رکھتے ہوئے کیا جاتا۔بعد ازاں ان افراد کے تعاون سے مقامی آبادی میں،وہاں موجود حکمراں کے خلاف ایک فضا تعمیر کی جاتی اور کمپنی کے حق میں مقامی آبادی کی رائے بنانے کا کام لیا جاتا۔''۶۹

محمد نعیم نے اردو کے ابتدائی ناولوں مرأۃ العروس،توبۃ النصوح،ابن الوقت بنات النعش،رویائے صادقہ،فسانہ مبتلا،مجالس انسا،صورۃ الخیال،اصلاح النسا،افسانہ نادر جہاں،سیر کہسار،جام سرشار،فسانہ آزاد،کامنی وغیرہ کا مابعد نوآبادیاتی نقطہ نظر سے تجزیہ پیش کیا ہے اور بتایا ہے کہ ناول نگار کا ناول لکھنے کا مقصد انگریزی طرز عمل کی حمایت کرنا اور اپنی تہذیب و ثقافت میں ہزار خامیاں نکالنا ہے گویا ناول تخلیق کرنے کی اصل وجہ انگریزوں کی خوشنودی اور انعام و اکرام حاصل کرنے کے ساتھ ساتھ ناول کے ذریعہ نوآبادیاتی فکر کو عام کرنا تھا۔اس اعتبار سے ابتدائی ناولوں کے اکثر و بیشتر کردار ہندوستانی سماج اور یہاں کے طرز عمل کی غلط توضیح پیش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔محمد نعیم فرانز فینن کی کتاب کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''اردو ناول میں یہ جواز انگریزوں کی مدحت کی صورت میں سامنے آیا۔انگریزی تہذیب،علم و حکمت،طرزِ حکومت اور کردار سبھی کچھ قابل تعریف ہے۔اسی لیے انہیں ہندوستان پر حکومت کا پورا پورا حق ہے۔ایسی باتیں بیان کرتے وقت ناول نگار اور ان کے کردار محتاجی تعقید (Dependency Complex) کا شکار ہوئے ہیں۔''۷۰

مزید لکھتے ہیں کہ:

> ''جہاں ان کی آزادانہ شخصیت اور حیثیت ختم ہوتی جا رہی ہے اور استعمار کاروں کے بغیر وہ اپنا علیحدہ تصور کرنا بھولتے جا رہے ہیں۔اس احساس کے بوجھ تلے دیسی آدمی کو استعمار کار میں خوبیاں ہی خوبیاں نظر آتی ہیں۔اردو ناولوں کے بیش تر کردار ان خوبیوں کی تعریف میں رطب اللسان نظر آتے ہیں۔''۷۱

غرض یہ کہ اس کتاب میں انیسویں صدی کے ابتدائی ناولوں کو مابعد نوآبادیاتی تناظر میں پرکھنے کا

اہم کام انجام دیا گیا ہے جس کو بنیاد بنا کر اس کے بعد کے کسی ناول کا جائزہ بآسانی لیا جا سکتا ہے ساتھ ہی یہ کتاب ناول تنقید کی تاریخ میں ایک اہم اضافہ کی حیثیت رکھتی ہے۔

اردو ناول کی تنقیدی تاریخ میں ڈاکٹر ممتاز احمد خان کی کتاب **''آزادی کے بعد اردو ناول ہیئت، اسالیب اور رجحانات''** بھی اہمیت کی حامل ہے جس میں ہیئت کے متعلق کارآمد اور مفید باتیں بیان کی گئی ہیں اور اس کے پیش نظر ناول کی ہیئت میں پلاٹ، قصہ، کردار، ماحول، مکالمہ، فنتاسی، اسلوبِ بیان، نقطہ نظر، جذبات نگاری، زبان، تکنیک، کہانی پن کے رموز و نکات پر بہتر انداز میں روشنی ڈالی ہے۔ اسلوب بیان کے ضمن میں رقمطراز ہیں :

> ''یہاں ایک بات یہ بھی اہم ہے کہ محض مصنف کے مخصوص نظریات ہی جو اس کے مخصوص مشاہدات اور تجربات کی پیداوار ہوتے ہیں اس کے اسلوب کی تشکیل نہیں کرتے بلکہ اس کے دور کا سیاسی، سماجی، معاشرتی اور اقتصادی ماحول، اس دور کے موضوعات اور اظہار کے مقاصد بھی اس کی آبیاری کرتے ہیں۔'' ۲۷

ممتاز احمد نے اردو ناول کے اسالیب کے حوالے سے ایسی بلندی ایسی پستی، شبنم، شام اودھ، سنگم، میرے بھی صنم خانے، سفینۂ غم دل، آگ کا دریا، ایک چادر میلی سی، اداس نسلیں، آنگن، دشت سوس، خدا کی بستی، علی پور کا ایلی، ٹیڑھی لکیر، خونِ جگر ہونے تک، بستی، خوشیوں کا باغ، دیوار کے پیچھے، نادید، جنم کنڈلی، کئی چاند تھے سر آسماں اور غلام باغ کا جائزہ لیا ہے۔ یہاں یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ ممتاز احمد نے اسلوب کے متعلق خاصی کارگر بحث کی ہے لیکن دوسرے نقادوں کے مقابلے میں اسے اہمیت کا حامل قرار دیا جا سکتا ہے مگر بعض مقامات پر نقاد نے اسلوب کو تکنیک سے خلط ملط کر دیا ہے۔ اس کے بعد مختلف رجحانات (حقیقت پسندانہ رجحان، تہذیبی رجحان، آدرشی رجحان، نفسیاتی و جنسی رجحان، فنتسیائی رجحان، تاریخی اسلامی رجحان، تاریخی و سیاسی رجحان، ناسٹلجیائی رجحان، رومانی و عشقیہ رجحان، مزاحیہ

رجحان، خودسوانحی رجحان، تجرباتی رجحان، دستاویزی رجحان، نان فکشن، فکشن رجحان) کے تحت آزادی کے بعد اردو ناولوں کا تجزیہ پیش کیا ہے۔ بعدازاں قرۃالعین حیدر کے ناول **آگ کے دریا** میں متعدد فکری پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے جس میں وقت، تاریخیت، جنگ، حیات وموت، انسانی مقدر، مذہب ،ہجرت کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے اسے ایک رجحان ساز ناول کے طور پر تسلیم کیا ہے۔ **ممتاز احمد خاں** نے آزادی کے بعد کے کئی اہم ناولوں پر آگ کے دریا کے اثرات کی نشاندہی کی ہے جن میں اداس نسلیں، تلاش بہاراں، دشت سوس، آنگن، سنگم، بستی اور دیگر ناولوں کو بھی شامل کیا ہے جس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ انہوں نے آگ کا دریا میں موجود فکری عوامل کے پیش نظر ان ناولوں کو جانچا ہے اور دلائل سے اسے ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔

ممتاز احمد خان کی دوسری کتاب **''اردو ناول کے چند اہم زاویے''** ہے۔ جس میں انہوں نے کئی اہم ناولوں کا موضوعاتی مطالعہ پیش کیا ہے اور اپنے ایک مضمون ''اردو ناول کی زوال پذیری کا غیر ضروری شکوہ'' میں ان ناقدین کے بیان کو مسترد کیا ہے جو ناول کے منظر نامہ سے مطمئن نظر نہیں آتے اور ناول کو بے بضاعتی کا شکار قرار دیتے ہیں۔ یہاں نقاد کے اس **قول** سے اتفاق کیا جا سکتا ہے کہ:

> ''اردو ناول کو بے بضاعتی کا شکار سمجھنے والوں کو سلسلے وار قرأت کے بعد اس کی اسلوبیاتی، فکری، ہیئتی، موضوعاتی، مکالماتی، رجحاناتی خوبیوں کا سنجیدگی سے اندازہ لگانا چاہیے۔ محض غیر ذمہ دارانہ بیانات sweeping statements کے ذریعے اردو ناول کو جو ارتقا پذیر ہے، زوال پذیری کا طعنہ نہیں دیا جا سکتا۔''[۳۷]

اس کتاب میں موجود مضامین میں فنی مباحث کو ملحوظ نہیں رکھا گیا ہے بلکہ جا بجا وقت یا پھر اسلوب کے تعلق سے چند جملوں کے بیان پر ہی اکتفا کیا ہے۔ ان کی ایک اور کتاب **''اردو ناول کرداروں کا حیرت کدہ''** ہے۔ جو کرداروں کی تفہیم میں ایک اہم مقام رکھتی ہے۔ اس کتاب میں انہوں نے ناول کے جن

کرداروں کا انتخاب کیا ہے وہ کہانی میں اپنی موزونیت اور تشکیل کے اعتبار سے اہمیت کے حامل ہیں۔ حالانکہ ان کے علاوہ کئی اور اہم کردار موجود ہیں جن کو اس فہرست میں شامل کیا جا سکتا تھا لیکن نقاد نے جن کرداروں کی وساطت سے کردار نگاری پر روشنی ڈالی ہے، وہ کردار اس طرح ہیں امراؤ جان ادا ایک سدابہار کردار، وزیر خانم ایک غیر معمولی نسوانی کردار، فردوس بریں کا شیخ علی وجودی، گوتم آگ کا دریا کا مثالی کردار، ابوالمنصور کمال الدین ایک مضطرب روح، ایک شکست خوردہ انسان، چمپا آگ کا دریا کا ایک یادگار کردار، آگ کا دریا، سرل ہارورڈ ایشلے اور برطانوی سامراجیت، گردش رنگ چمن کے نوجوان پیر، گردش رنگ چمن کے دلن میاں، آنگن کا ایک کردار اسرار میاں، شام اودھ کے نواب ذوالفقار علی خان، سنگم کا کردار مسلم، عصمت چغتائی کی شمن پر ایک تازہ نظر، نثار عزیز بٹ کے ناولوں کے کردار، چاکیواڑہ میں وصال کے عجیب کردار، علی پور کا ایلی بحوالہ تین کردار، ڈپٹی نذیر احمد کے یادگار کرداروں پر ایک نظر۔ ممتاز احمد نے ان کرداروں کے حوالے سے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ایسے کردار معاشرہ میں ہمارے اطراف بکھرے پڑے ہیں جو اپنی سوچ، فکر اور حالات کے پیش نظر قاری کو سوچنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ فنی نقطہ نظر سے کردار کی تشکیل میں معاون عناصر پر محض روایتی گفتگو کی گئی ہے جن میں سپاٹ اور پیچیدہ کردار کی خصوصیت پر روشنی ڈالی ہے۔

ان تمام کتابوں کے علاوہ بھی بہت سی کتابیں ہیں جن کا ضمناً ذکر کر دینا ضروری ہوگا۔ ان میں ایک کتاب ڈاکٹر نگینہ جبیں کی ''اردو ناول کا سماجی اور سیاسی مطالعہ'' ہے جس میں انہوں نے ۱۹۴۷ سے قبل کے ناول نگاروں کا تجزیہ کرتے ہوئے بعد کے ناولوں کا جائزہ سیاسی اور سماجی تناظر میں پیش کیا ہے۔ ساتھ ہی دوسرے ناقدین کی مثل ناول کے فن سے متعلق گفتگو کی ہے۔ پروفیسر رفیعہ شبنم عابدی کی کتاب ''معاصر اردو ناول'' مختلف نقادوں کے مضامین کا مجموعہ ہے۔ جس کے پہلے حصہ میں ناول کے فن اور منظرنامہ سے متعلق مضامین ہیں اور اس کے بعد کے حصہ میں چند ناولوں پر تحریر کردہ تجزیے شامل کیے گئے

ہیں۔ان ناولوں کے نام اس طرح ہیں،گردش رنگ چمن، فائرایریا، دشتِ آدم، پھول جیسے لوگ، دوگز زمین،نمبردار کا نیلا اور تین بتی کے راما۔ ناول تنقید کے ضمن میں ڈاکٹر شہاب ظفر اعظمی کی کتاب ''اردو ناول کے اسالیب'' بھی قابل ذکر ہے۔انہوں نے نذیر احمد سے بیسویں صدی کی آخری دہائی تک کے ناولوں کا جائزہ لیا ہے۔لیکن ان ناولوں کے اسالیب بیان کے متعلق کی گئی گفتگو اسلوبیاتی تنقید میں زیادہ کارگر ثابت نہیں ہوسکتی۔اس کے لئے مزید بحث کی ضرورت ہے۔اس کے علی الرغم یہ کتاب ناول تنقید کی فہرست میں شامل کی جاسکتی ہے۔ساتھ ہی ڈاکٹر سیفی سرونجی کی کتاب ''اکیسویں صدی اور اردو ناول'' کا ذکر بھی کیا جاسکتا ہے لیکن یہ کتاب دستیاب نہیں ہوسکی۔ان کے علاوہ بہت سی کتابیں ہیں جو ناول تنقید کے زمرے میں شامل کی جاسکتی ہیں مثلاً اردو ناول کا تنقیدی جائزہ ۱۹۸۰ کے بعد ڈاکٹر احمد صغیر۔لیکن ناول تنقید پر لکھی گئی اکثر وبیشتر کتابوں میں یکسانیت پائی جاتی ہے جو ناول تنقید میں کوئی اہم اضافہ نہ کرسکیں نہ ہی کسی نئے سیاق میں ناول کو جانچنے کی کوشش کی گئی ہے۔

غرض یہ کہ درج بالا تمام تنقیدی کتابوں کے مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی کہ ناول کے نقادوں نے اردو ناول کی تنقید سے متعلق جو رائے قلم بند کی ہے ان میں موضوعات کی جانب خصوصی توجہ دی گئی ہے تاہم فنی مباحث پر خاطر خواہ توجہ نہیں دی گئی۔لیکن ان میں چند کتب ایسی ہیں جن کو نقد ونظر کی سطح پر اہم قرار دیا جاسکتا ہے کیونکہ ان میں موضوع کے ساتھ ساتھ ناول میں موجود نکات کی بازیافت کے عمل کو اہمیت دی گئی ہے اور مختلف ڈسکورس کو سماجی سطح پر پرکھنے کے ساتھ ان کی ادبی حیثیت متعین کرنے کی بھی کوشش کی گئی ہے۔ واضح رہے کہ ناولوں کی تشریح وتعبیر کرتے وقت موضوع کے ساتھ پلاٹ، کردار، زمان ومکان کو تو ملحوظ رکھنا ہی ہوگا ساتھ ہی نئے ادبی رویوں کے پیش نظر متن میں موجود افکار ونظریات کا جائزہ بھی لینا ہوگا۔کسی نظریہ یا کسی ادبی رویہ کے تحت متن کا تجزیہ کرتے وقت اس اصطلاح کے متعلق چند نکات بیان کردینا ہی کافی نہیں ہوگا۔ بلکہ اطلاقی تناظر میں ان اصطلاحات سے بھی بحث کرنی ہوگی۔تاکہ صحیح طور پر

تنقید کا حق ادا ہو سکے ۔ یہاں اس بات کا ذکر کرنا بھی ضروری ہے کہ مغرب میں ناول کی تنقید پلاٹ، کردار، زمان ومکان اور بیانیہ کے روایتی مباحث سے بہت آگے نکل چکی ہے۔ جس میں متن میں ساخت کی بنا پر ہونے والی تبدیلیوں اور نکات کو باریک بینی کی ساتھ واضح کیا جارہا ہے اور بتایا جارہا ہے کہ متن کا ہر جملہ اپنی ساخت کے اعتبار سے کیا معنی دے رہا ہے۔ لیکن اردو ناول کی تنقید میں ابھی ان مباحث کا آغاز نہیں ہوا ہے اور اردو ناول کی تنقید کا سرمایہ قلیل ہونے کے ساتھ ساتھ نئے تناظرات کا احاطہ نہیں کرسکا ہے جس سے ناول کی تنقید تشنہ کام نظر آتی ہے۔ لہذا ضرورت اس بات کی ہے کہ اردو ناولوں کی Close Reading کر کے ان کا صحیح طور پر جائزہ لیا جائے اور بے جا تحسین وتنقیص سے گریز کرتے ہوئے غیر جانبدارانہ رویہ اختیار کیا جائے۔

حواشی

۱۔ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ڈاکٹر احسن فاروقی، ادارہ فروغ اردو لکھنؤ، ۱۹۶۲ء، ص ۲۰۱

۲۔ ایضاً، ص ۲۳

۳۔ ایضاً، ص ۲۷

۴۔ ایضاً، ص ۴۵

۵۔ ایضاً، ص ۴۷

۶۔ ایضاً، ص ۵۰

۷۔ ایضاً، ص ۶۳

۸۔ ایضاً، ص ۷۱

۹۔ ایضاً، ص ۷۱

۱۰۔ ایضاً، ص ۷۴

۱۱۔ ایضاً، ص ۷۸ تا ۸۴

۱۲۔ ایضاً، ص ۷۲

۱۳۔ ایضاً، ص ۹۴

۱۴۔ ایضاً، ص ۱۱۴

۱۵۔ ایضاً، ص ۱۲۱

۱۶۔ ایضاً، ص ۱۰۰

۱۷۔ ایضاً، ص ۱۳۸ تا ۱۴۳

۱۸۔ ایضاً،ص۱۵۲

۱۹۔ ایضاً،ص۱۶۱

۲۰۔ ایضاً،ص۱۷۴

۲۱۔ ایضاً،ص۱۸۲

۲۲۔ ایضاً،ص۲۳۵

۲۳۔ ایضاً،ص۲۳۶

۲۴۔ اردو ناول کی تاریخ وتنقید علی عباس حسینی، ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،۲۰۱۱ء،ص۱۵۴

۲۵۔ ایضاً،ص۱۹۸

۲۶۔ ایضاً،ص۲۳۳

۲۷۔ ایضاً،ص۲۷۷

۲۸۔ ایضاً،ص۲۸۶

۲۹۔ ایضاً،ص۳۴۰

۳۰۔ ایضاً،ص۳۷۱

۳۱۔ اردو ناول نگاری، سہیل بخاری، مکتبہ جدید لاہور، ۱۹۶۰ء،ص۵۴

۳۲۔ ایضاً،ص۵۴

۳۳۔ ایضاً،ص۶۴

۳۴۔ ایضاً،ص۷۱

۳۵۔ ایضاً،ص۷۷

۳۶۔ ایضاً،ص۸۷

۳۷۔ ایضاً،ص۱۰۲

۳۸۔ ایضاً،ص۱۷۳

۳۹۔ ایضاً،ص۱۹۹

۴۰۔ داستان سے افسانے تک، وقار عظیم، ص ۶۵

۴۱۔ ایضاً،ص۷۲

۴۲۔ ایضاً،ص۸۷

۴۳۔ ایضاً،ص۸۷

۴۴۔ بیسویں صدی میں اردو ناول، یوسف سرمست، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۹۵ء، ص۳۲

۴۵۔ ایضاً،ص۳۲

۴۶۔ ایضاً،ص۴۲

۴۷۔ ایضاً،ص۷۹

۴۸۔ ایضاً،ص۸۶

۴۹۔ ایضاً،ص۱۱۳

۵۰۔ ایضاً،ص۱۲۰

۵۱۔ ایضاً،ص۲۴۹

۵۲۔ ایضاً،ص۳۶۳

۵۳۔ اردو ناول سمت و رفتار، سید علی حیدر، شبستان شاہ گنج، الہ آباد، ۱۹۷۷ء، ص۹۵

۵۴۔ ہند و پاک میں اردو ناول، ڈاکٹر انور پاشا، پیش رو پبلی کیشن، نئی دہلی، ۱۹۹۲ء، ص۲۸۶

۵۵۔ اردو فکشن کی تنقید، ڈاکٹر ارتضیٰ کریم، تخلیق کار پبلیشرز، نئی دہلی، ۱۹۹۶ء، ص۳۹۰

۵۶۔ برصغیر میں اردو ناول، ڈاکٹر خالد اشرف، کتابی دنیا، نئی دہلی، ۲۰۰۳ء، ص ۴۰۸
۵۷۔ اردو ناول آزادی کے بعد، پروفیسر اسلم آزاد، اردو بک سوسائٹی، نئی دہلی، ۲۰۰۶ء، ص ۲۷۴۔۲۷۵
۵۸۔ تقسیم کے بعد اردو ناول میں تہذیبی بحران، ڈاکٹر مشتاق احمد وانی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۲۰۰۲ء، ص ۲۶۶
۵۹۔ اردو کے پندرہ ناول، اسلوب احمد انصاری، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۳ء، ص ۵
۶۰۔ اردو ادب کی اہم خواتین ناول نگار، نیلم فرزانہ، براؤن بک پبلی کیشنز نئی دہلی، ۲۰۱۴، ص ۱۳
۶۱۔ ایضاً، ص ۲۱
۶۲۔ ایضاً، ص ۸۱
۶۳۔ ایضاً، ص ۱۱۸
۶۴۔ ایضاً، ص ۱۲۱
۶۵۔ ایضاً، ص ۲۸۷
۶۶۔ جدید ناول کا فن اردو ناول کے تناظر میں، سید محمد عقیل، نیا سفر پبلی کیشنز الہ آباد، ۱۹۹۷، ص ۱۱
۶۷۔ ایضاً، ص ۲۳
۶۸۔ Nicholas B. Dirks "Foreword" in colonialism and its forms of knowledge ,Bernard S. Cohn (new jersey;Princeton university press p.ix بحوالہ: اردو ناول اور استعماریت انیسویں صدی کے ناول کا مابعد نوآباتی مطالعہ، محمد نعیم، کتاب محل لاہور، ۲۰۱۷ص ۴
۶۹۔ Sugata Bose & Aysha jalal, Modern South Asia: History

culture, Political Economy.(Lahore Sang-e-meel publications 1998),p.8 بحوالہ: اردو ناول اور استعماریت انیسویں صدی کے ناول کا مابعد نوآباتی مطالعہ، محمد نعیم، کتاب محل لاہور، ۲۰۱۷ص ۵

۷۰۔ فرانز فینن، Black skin White masks لندن پلوٹو پریس ۱۹۵۲،۲۰۰۸،ص ۷۳ بحوالہ: اردو ناول اور استعماریت انیسویں صدی کے ناول کا مابعد نوآبادیاتی مطالعہ، محمد نعیم، کتاب محل لاہور، ۲۰۱۷،ص ۸۹

۷۱۔ اردو ناول اور استعماریت انیسویں صدی کے ناول کا مابعد نوآبادیاتی مطالعہ، محمد نعیم، کتاب محل لاہور، ۲۰۱۷،ص ۸۹

۷۲۔ آزادی کے بعد اردو ناول، ڈاکٹر ممتاز احمد خان، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۷،ص ۸۸

۷۳۔ اردو ناول کے چند اہم زاویے، ڈاکٹر ممتاز احمد خان، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۱۶،ص ۸۰

مختلف اجزاء کے درمیان باہمی تعلق کو ساخت سے تعبیر کیا جاتا ہے اور یہ ساخت ظاہری اور باطنی طور پر مرتب ہوتی ہے۔ مختلف اشیاء کی ساخت اشیاء کے وجود کے اعتبار سے ہی متشکل ہوتی ہے اور اس میں استعمال ہونے والی عام اشیاء کو مخصوص منصوبہ بندی کے تحت منظم کیا جاتا ہے، تاکہ وہ طویل عرصہ تک برقرار رہ سکے اور اس کی خوبصورتی بھی باقی رہے۔

ساخت کی تعریف یوں کی جاسکتی ہے۔؛

"The arrangement of and relations between the parts or elements of something complex." ۱

ترجمہ۔؛"کسی پیچیدہ شے کے عناصر یا حصوں کے درمیان تعلق اور ترتیب کو ساخت کہا جاتا ہے۔"

ایک جگہ اس طرح ہے۔؛

"The interrelations or arrangements of parts in a complex entity." ۲

ترجمہ۔؛"کسی پیچیدہ اجزا کے درمیان ربط و ترتیب کی پیچیدہ شکل کو ساخت کہا جاتا ہے۔"

یہ ساخت کی عمومی تعریف ہے لیکن جب ادبی ساخت کے متعلق گفتگو کی جاتی ہے تو تصورات

قدرے تبدیل ہو جاتے ہیں۔ یہاں فن پارہ، زبان و بیان اور معانی کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔فن پارے کی ماہیت کی تفہیم کے لیے ساخت کو سمجھنا نہایت ضروری ہے تاکہ اس بات کی وضاحت ہو سکے کہ فن پارے کی تشکیل کے بنیادی اصول کیا ہیں اور اس کی تفہیم کیوں کر ممکن ہے۔ اس طرح ادبی ساخت کی تعریف یوں کی جا سکتی ہے کہ ادب پارے کے مختلف اجزاء کے مجموعی نظام کے درمیان تعلق کی نوعیت کو ساخت کہا جاتا ہے۔ جس سے ایک خاص معنی کی ترسیل بآسانی ہو سکے۔ ساخت کا مجموعی نظام اصلاً تجریدی نظام ہے۔

گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

> ''ہر زمرے میں عناصر کے پس پشت رشتوں کا ایک نظام ہے جس کے تفاعل سے معنی کی ترسیل ہوتی ہے۔ گویا عناصر میں رشتوں کا نظام جو نوعیت کے اعتبار سے تجریدی ہے اور جو ارتباط و تضاد کے دوہرے تفاعل کا حامل ہے اور جس کی بدولت معنی قائم ہوتے ہیں، ساخت (Structure) کہلاتا ہے۔'' ۳؎

ادبی ساخت کے اس تصور کو دو اصطلاحوں Langue اور Parole کے ذریعہ مزید واضح کیا جا سکتا ہے جس سے زبان کی حقیقت کا ادراک ہوتا ہے اور یہ ادراک علم العلامات (Semiology) سے منسلک ہے۔

Langue کے بغیر Parole کا تصور ممکن نہیں۔ Langue کا تعلق ہمارے ذہن سے ہے یعنی وہ تجریدی نظام (Abstract System) جس کی بنا پر متن تشکیل دیا جاتا ہے یا کوئی زبان بولی جاتی ہے۔ مثال کے طور پر ایک لفظ ''درخت'' ہے تو اس سے فوراً ذہن میں درخت کی تصویر ابھرے گی نہ کہ ''درخت'' لفظ کو شکل دینے والے حروف جب کہ Parole اس لفظ ''درخت'' کا فی الواقعہ استعمال ہے۔ خواہ وہ تحریری ہو یا تقریری۔

David Crystal کے مطابق Langue اور Parole کی تعریف یوں کی جاتی ہے کہ:

"Langue refers to the language system shared by a community of speakers, and is the contrasted with parole, which is the concrete act of speaking in actual situations by an individual." ۴

ترجمہ: ''لانگ کا تعلق زبان کے نظام سے ہے جس سے بولنے والوں کی جماعت اتفاق کرتی ہے۔ یہ Parole کی ضد ہے جو کسی فرد کے ذریعہ حقیقی حالات میں تکلم کا واضح طریقہ کار ہے۔''

"Parole refers to the concrete utterances produced by individual speakers in actual situations and is distinguished from Langue, which is the collective language system of a speech community." ۵

ترجمہ: ''مخصوص حالات میں کسی فرد واحد متکلم کے ذریعہ ٹھوس بیانیے کا وجود میں لانا Parole کہلاتا ہے۔ یہ Langue سے مختلف ہے جو بولنے والوں کی جماعت کا مجموعی لسانی نظام ہے۔''

گوپی چند نارنگ اس کے متعلق لکھتے ہیں:

''Langue زبان کا جامع تجریدی نظام ہے اور Parole اس کی وہ محدود انفرادی شکل جو بولنے والے کے تکلم میں ظاہر ہوتی ہے۔'' ۶

ان تعریفوں سے زبان کی تشکیل کے بنیادی عناصر سے واقفیت فراہم ہوجاتی ہے لیکن متن کی

ترتیب میں مختلف اجزاء کی نشاندہی بھی ایک ضروری امر ہے جس سے ایک مکمل فن پارہ وجود میں آتا ہے۔
ذیل میں وہ اصطلاحات دی جارہی ہیں جن کے بغیر متن کی منظم شکل اوراس کی ساخت کونہیں سمجھا جاسکتا۔

۱۔ Phonetics = علم اصوات۔ عمومی طور پر کسی بھی زبان کے حروف اور ان کی تجوید سے متعلق علم۔

۲۔ Phonology = خصوصی طور پر کسی بھی زبان کے حروف کے استعمال کا طریقہ کار۔

۳۔ Morphology = الفاظ کی شکلوں کا مطالعہ۔یعنی کس طرح سے الفاظ کوترتیب وتشکیل دیا جاتا ہے۔

۴۔ Syntax = علم نحو۔ جملے میں کون سافقرہ یافعل،فاعل،مفعول کوکس جگہ استعمال کیا جائے گااس کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔

۵۔ Semantics = زبان میں الفاظ کے معانی وتعبیر۔

۶۔ Pragmatics = الفاظ کواس کے سیاق وسباق میں پرکھنا۔

درج بالا تمام اصطلاحات زبان، الفاظ اور ان کے معانی کے مطالعہ سے تعلق رکھتی ہیں۔ان اصطلاحات نے متن کی تعمیر وتشکیل،افہام وتفہیم اوراس کے تعین قدر کوممکن بنایا ہے۔زبان خواہ کوئی بھی ہو اس میں درج بالاتمام اصولوں کی کارفرمائی ضروری ہے تبھی متن کی ایک مکمل ساخت وجود میں آتی ہے۔

فکشن ہو یا شاعری ساخت کے اپنے اصول ہوتے ہیں جس سے کوئی بھی فن پارہ مستثنیٰ نہیں ہوسکتا اوران اصول وضوابط کی بنا پر ہی فن پارے کی شعریات کو جانچا جاتا ہے۔ناول کی ساخت سے وابستہ جن خصوصی عوامل کوزیر بحث لایا جاتا ہے وہ پلاٹ، کرداراور زمان ومکاں کے اجزاءیا عناصر ہیں۔یہ تینوں عناصر ناول کی ساخت میں بنیادی حیثیت رکھتے ہیں جن کے بغیر ناول کا تصورممکن نہیں ہے۔ابتدائی ناولوں میں پلاٹ، کرداراور زمان ومکاں کے روایتی طریقۂ کارکو ہی استعمال کیا گیا۔انسانی زندگی کے

خارجی مظاہر کو ناول میں پیش کیا جاتا رہا اور اس کے توسط سے کہانی ارتقائی منازل طے کرتے ہوئے آگے بڑھتی رہی۔ ناول نگار کی رسائی فرد کے ذہنی خلفشار اور داخلی انتشار تک نہیں تھی لیکن جب زمانے میں ہونے والے تغیرات اور وقت و حالات کے پیش نظر تبدیلیاں رونما ہوئیں تو اردو ناول نگاری کے فن میں مختلف النوع اور کثیر الجہات صورتیں سامنے آتی گئیں۔

اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

''ناول ایک منجمد یا Static مرکب اکائی نہیں رہا بلکہ اس کی وضع میں ایک نوع کی حرکت پیدا ہوگئی، واقعات یا پلاٹ کے در و بست، تنظیم اور سمت و رفتار کے لحاظ سے بھی، اور کرداروں کی ہیئت اور ان کی شخصیت اور محرکات کے اعتبار سے بھی۔ بہ الفاظ دیگر یہ کہئے کہ ناول کے اسٹرکچر (Structure) کا پورا منظر نامہ ہی بدل گیا۔ قصہ کہانیوں میں وہ کشش جو تفنن طبع یا وقت گزاری کا وسیلہ سمجھی جاتی تھی۔ اب زندگی میں بصیرت کے حصول اور انسانی کرداروں کی پیچیدگیوں اور نزاکتوں کے فہم و ادراک کے اظہار کے طور پر تیز تر ہوگئیں۔ اور ایسا لگنے لگا کہ ناول کا قصہ یا پلاٹ مختلف سمتوں کی طرف کھلنے اور قاری کو ان سمتوں کی طرف لے جانے کا ایک موثر وسیلہ ثابت ہوسکتا ہے۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ پہلے فکر و نظر کا مرکز و محور ایک یا ایک سے زیادہ سلسلۂ واقعات ہوا کرتا تھا جو ایک طرح کے تسلسل کا پابند ہوتا تھا اور کڑے طور پر سبب و نتیجے کے قانون کے تابع۔ اب زور واقعات کے تسلسل پر اور انہیں جبر و لزوم کا پابند بنانے پر نہیں بلکہ انہیں پہلو بہ پہلو رکھنے یعنی ایک طرح کی Juxta Position پر دیا جانے لگا۔'' [۷]

اردو ناول میں ایسے تجربات بھی کیے گئے جن کی بنیاد بقول عقیل احمد صدیقی Mythical Structure پر رکھی گئی۔ ان کے نزدیک بیدی کے ناول ''ایک چادر میلی سی'' کے پلاٹ کی ساخت اسطوری ہے جس میں انہوں نے مثبت اور منفی پہلوؤں کے زیر اثر پلاٹ کو ترتیب دیا ہے۔

عقیل احمد صدیقی لکھتے ہیں:

''بیدی نے ویسے تو متعدد کہانیوں میں متھ کا استعمال کیا ہے لیکن ناول ''ایک چادر میلی سی'' کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ اس میں اسٹرکچر بھی اسطوری Mythical ہے۔ اور متھ کو اپنے اظہار کے لیے ایک ٹھوس سماج درکار ہے۔ ایک ایسا سماج جو داخلی انتشار، جنگ اور سب سے زیادہ یہ کہ وقت کی سنگ دلی کا شکار ہو اس لیے بیدی نے رانو کی زندگی کو ایک عہد کا حوالہ بنا کر ناول کا اسٹرکچر دوادوار میں قائم کیا ہے۔'' ۸

مختلف تکنیکی تجربات کے ذریعہ اردو ناول کی ساخت میں جو تبدیلی آئی ان میں شعور کی رو کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ اس کی بہترین مثال ''آگ کا دریا'' ہے جس میں قرۃ العین حیدر کی فلسفیانہ بصیرت نے ڈھائی ہزار سالہ تاریخ کو شعور کی رو کے ذریعہ مربوط کیا ہے۔

اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں کہ:

''اردو ناول کی روایتی اور مروجہ تکنیک میں قرۃ العین حیدر کا ناول ''آگ کا دریا'' ایک اہم اور معنی خیز انحراف کی خبر دیتا ہے۔'' ۹

انور سجاد نے ''خوشیوں کا باغ'' لکھ کر اردو ناول نگاری کی ساخت کو ایک نئے تجربے سے آشنا کیا۔ جس میں واحد متکلم ''میں'' کے ذریعہ پاکستان کی شہری زندگی میں پھیلے ہوئے انتشار، ذہنی ناآسودگی، بدحالی اور درد و کرب کو علامتی و استعاراتی انداز میں اس طرح بیان کیا ہے کہ یہ ناول ایک تجریدی فن پارہ

کی حیثیت سے سامنے آتا ہے۔اس ناول کی ساخت کی تشکیل میں مصوری کی تکنیک کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ جس طرح مصور مختلف رنگوں اور تصاویر کو کینوس پر اس طور سے پھیلاتا ہے کہ وہ ایک Abstract Art کا نمونہ معلوم ہونے لگتا ہے اور تصاویر میں موجود تمام حصے اور رنگوں کے Shades مختلف ہونے کے باوجود ایک منفرد تاثر قائم کرتے ہیں اور ایک دوسرے سے منسلک نظر آتے ہیں۔ان کا محور ایک مرکزی نقطہ یا ایک مرکزی خیال ہوتا ہے۔اسی طریقۂ کار کو مدنظر رکھتے ہوئے ''خوشیوں کے باغ'' کی ساخت میں تعمیر و تنظیم پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے جس میں انور سجاد نے اپنے ٹھوس ویژن (Vision) کے ذریعہ عہد کی سیاسی، سماجی، مذہبی، معاشرتی، تہذیبی اور نفسیاتی پیچیدگیوں اور الجھنوں کو پیش کیا ہے جو بظاہر تو Collage کی مانند منتشر ہیں لیکن غور کیا جائے تو باطنی طور پر تمام واقعات ایک دوسرے سے منضبط نظر آتے ہیں۔ناول میں جگہ جگہ ماہر مصور بوش کی تصویروں کو تحریری شکل میں قلمبند بھی کیا گیا ہے۔

چونکہ جدید فن کا تقاضا فنی اقدار کو منہدم ہونے سے بچانا ہے کیونکہ ادب آرٹ کا نمونہ ہوتا ہے جس کا مقصد فنی عوامل کے ذریعہ ساخت کی تجسیم و تشکیل ہے۔اسی کے پیش نظر ناول ''خوشیوں کا باغ'' تشکیل دیا گیا۔

انور سجاد اس ناول کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں کہ:

> ''میرا مسئلہ شاید بالکل ذاتی نوعیت کا ہے کہ بدلتی ہوئی حقیقتوں کے ادراک کی کوشش میں نئی صورت حال کے توسط سے نفسِ مضمون (زندگی کے بارے میں نکتہ نظر؟) اور ہیئت کے درمیان جمالیاتی اعتبار سے وہ عمیق لیکن نازک جدلیاتی توازن کیسے قائم رکھا جائے کہ جس کا ایک پلڑا اشمہ برابر بھی جھک جائے تو فن کا سارا نظام درہم برہم ہو جاتا ہے۔میں اپنی کہانیوں میں اس مسئلے سے نبرد آزما ہونے کی کوشش کرتا ہوں۔ یہ ناول بھی اس نبرد آزمائی سے مستثنیٰ

نہیں۔'' ۱۰

اس کے علاوہ بانوقدسیہ کا ناول ''راجہ گدھ'' ایک فکرانگیز ناول ہے جس میں گدھ کو علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور اس کے ذریعہ ناول کی ساخت میں تہہ داری اور معنویت پیدا کی گئی ہے۔ ناول میں پرندوں کی مجلس آرائی اور ان کی پیش کش معنی خیز حکمت عملی کے تحت کی گئی ہے اور بالواسطہ طریقہ سے حرام و حلال کی تفریق کو واضح کیا گیا ہے جس سے پلاٹ میں تہہ داری اور ناول کے حسن میں اضافہ ہوتا ہے۔

اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں کہ:

''اس بھری محفل میں جہاں بھانت بھانت کے پرندے اقصائے عالم سے آکر جمع ہوئے ہیں۔ سب سے ممتاز مقام راجہ گدھ کو حاصل ہے یا اسے تفویض کیا گیا ہے۔ یہی وہ استعارہ ہے جو اس پورے ناول کی تنظیم میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ کسب حرام کرنے والوں کی یہ فصیح ترین علامت ہے جو وضع کی گئی ہے اور اس کی خارجی تجسیم شروع ہی میں اس طرح سامنے لائی گئی اور اسے اس طرح متشخص کیا گیا۔'' ۱۱

اس کے بعد اسلوب احمد انصاری نے راجہ گدھ کا ایک اقتباس نقل کیا ہے:

''ہر وہ شخص جس کی روح میں حرام پہنچ رہا ہو، چہرے بشرے سے راجہ گدھ بن جاتا ہے، اس کی آنکھیں دھنسی ہوئی، چہرہ سبزی مائل پیلا، بال بکھرے ہوئے اور ہڈیاں نمایاں ہوتی ہیں۔ روح کا حرام کھانے والا ہزاروں میں پہچانا جاتا ہے؛ ہزاروں میں لاکھوں میں۔'' ۱۲

درج بالا مثالوں کے علاوہ بھی اردو ناول میں ساخت کے بہت سے تجربات کیے گئے ہیں۔ جو اردو ناول نگاری کی تاریخ میں اہمیت کے حامل ہو سکتے ہیں۔

پلاٹ

واقعات کا بیان جس میں منطقی ربط و تسلسل کا خیال رکھا جاتا ہے پلاٹ کہلاتا ہے۔(پلاٹ کی سب سے اہم ضرورت کہانی پن کا موجود ہونا ہے)۔کہانی یا قصہ کے وجود سے پلاٹ ترتیب و تشکیل پاتا ہے۔ اس کے لیے قصہ میں علت و معلول، سبب و نتیجہ کا باہمی ربط ناگزیر ہے اور یہ ربط ایسا ہو جس سے قاری کی دلچسپی اور جستجو برقرار رہے۔

میریم ایلٹ لکھتی ہیں۔؛

> "Plot enough, its sequence ordered by a particularly mature conception of the relationship between cause and effect; one which provides, more over plenty of entertainment for the reader who wants to know; what happens next." ۱۳
>
> ترجمہ۔؛''علت و معلول کے درمیان تعلق کے خاص پختہ تصور کے ذریعہ سلسلہ وار ترتیب کو پلاٹ کہا جاتا ہے مزید برآں یہ قاری کے لیے تفریح کے وافر مواقع فراہم کرتا ہے جو یہ جاننا چاہتے ہیں کہ آگے کیا ہوگا۔''

کہانی کا ابتدائی، درمیانی اور اختتامی حصہ ایک دوسرے سے منضبط ہوتا ہے۔قصہ کو دلچسپ بنانے کے لیے اس میں مختلف واقعات کو مختلف انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ناول نگار کو چاہیے کہ وہ انہیں واقعات کو شامل کرے جو قصہ کو آگے بڑھانے میں مددگار ثابت ہوں۔

ناول کے پلاٹ کی تشکیل اس بات کی متقاضی ہے کہ اسے فنکارانہ ہنرمندی سے اس طرح ترتیب دیا جائے کہ ابتداء، وسط، انجام کے درمیان کوئی جھول واقع نہ ہو اور کوئی بھی غیر ضروری واقعہ کی

شمولیت ناول کی فضا کو بوجھل نہ کرے۔ پلاٹ میں اس بات کا بھی خیال رکھا جاتا ہے کہ کس طرح ماقبل قصہ، مابعد قصے پر اثر انداز ہو رہا ہے۔

ارسطو نے ابتداء، وسط اور انجام کے متعلق Poetics میں لکھا ہے کہ:

"A whole is that which has a begining, a middle and an end. A begining is that which does not itself follow anything by casual necessity, but after which someting naturally is or come to be. An end, on the contray is that which itslef naturally follows some others thing, either by necessity, or as a rule but has nothing following it. A middle is that which follows something as some other thing follows it." ۱۴

ترجمہ: ''مجموعی طور پر پلاٹ اسے کہتے ہیں جس میں ایک ابتداء ہو، وسط ہو اور اختتام ہو۔ ابتدائی حصہ خود کسی دوسرے حصہ کی پیروی نہیں کرتا اور نا ہی اسے ضرورت ہوتی ہے۔ لیکن یہ فطری امر ہے کہ اس کے بعد کچھ نہ کچھ اس کی پیروی ضرور کرتا ہے۔ اختتام اس حصہ کو کہتے ہیں جو یا تو ضرورت یا کسی اصول کے تحت ہمیشہ کسی حصہ کی تقلید کرے۔ مگر اس کے بعد کسی حصہ کی گنجائش نہیں ہوتی۔ وسط اس حصہ کو کہتے ہیں جو خود کسی حصہ کی پیروی کرتا ہو یا کوئی اور حصہ اس کی پیروی کرتا ہو۔''

گوپی چند نارنگ ارسطو اور روسی نقاد شکلووسکی کے نظریۂ پلاٹ سے متعلق اپنی کتاب میں لکھتے

ہیں کہ:

''ارسطو نے بوطیقا (باب ششم) میں پلاٹ (Mythos) کی تعریف کرتے ہوئے کہا ہے کہ پلاٹ بنتا ہے واقعات کی ترتیب سے۔'' ۱۵

اس تعریف کے برخلاف:

''شکلووسکی نے ٹرسٹرم شینڈی سے بحث کرتے ہوئے واضح کیا ہے کہ پلاٹ محض واقعات کی فنی ترتیب کا نام نہیں بلکہ وہ تمام لسانی پیرایے اور وسائل بھی پلاٹ کی فنی تنظیم کا حصہ ہیں جو واقعات کے بہاؤ کو روکتے ہیں یا ان کو دھیما کرتے ہیں یا ان کی رفتار میں دخل انداز ہوتے ہیں۔ ناول میں قاری کی توجہ کو ہٹانا، واقعات کو آگے پیچھے کرنا، بیان کو طول دینا یا مختصر کرنا، یہ سب پیرایے ہیں جو پلاٹ کی ہیئت کا حصہ ہیں اور اس کو بروئے کار لانے میں مددگار ہوتے ہیں۔'' ۱۶

درج بالا تعریف میں ارسطو کے نظریۂ پلاٹ کے مقابلے میں شکلووسکی کا نظریۂ پلاٹ زیادہ قوی اور متنوع ہے۔ محض واقعاتی ترتیب سے پلاٹ کی تعریف متعین نہیں کی جاسکتی۔ اس کے لیے شکلووسکی کی وضاحت کو مدنظر رکھنا زیادہ سودمند ہوگا۔

گوپی چند نارنگ مزید لکھتے ہیں:

''ارسطو اور شکلووسکی کے نظریۂ پلاٹ میں ایک فرق یہ بھی ہے کہ ارسطو کے یہاں پلاٹ بہر حال زندگی کی بنیاد اور اصلی صداقتوں کو بیان کرنے کا نام ہے۔ اس کے برعکس ہیئت پسندوں (شکلووسکی) کے یہاں مسئلہ صداقت یا عدم صداقت کے بیان کرنے کا نہیں بلکہ اس کے اجنبیانے

(Defemiliraisation) کا ہے جس کے نتیجے کے طور پر کوئی بھی صداقت
یا واقعہ فن کا حصہ بنتا ہے اور فنی طور پر کارگر ہو پاتا ہے۔ غرض پلاٹ، واقعات یا
موضوع کی افسانویت سے تشکیل پاتا ہے۔'' ۷؎

پلاٹ کی ساخت دو طرح سے ترتیب دی جاتی ہے۔ منظّم اور غیر منظّم۔ منظّم پلاٹ اسے کہتے ہیں جس میں واقعات کی ترتیب میں تسلسل کا خیال رکھا جائے اور ایک کے بعد دوسرا واقعہ قصہ کو آگے بڑھانے میں مدد کرے۔

مثال کے طور پر:

''عابد اپنے تین بچوں کے ساتھ ایک چھوٹے سے گھر میں رہتا تھا۔ اس کی بیوی
کا انتقال ہو چکا تھا۔ وہ اپنے بچوں کا پیٹ پالنے کے لیے بہت محنت و مشقت
کرتا تھا۔ اس کے تینوں بچے اکثر بیمار رہتے تھے جس کی وجہ سے عابد نے
دوسری شادی کرنے کا فیصلہ کرلیا تھا۔ لیکن اس کے لیے اس کے پاس پیسے نہیں
تھے۔ بچوں سے وہ بہت محبت کرتا تھا۔ ایک دن چھوٹا بیٹا اچانک گھر سے غائب
ہوگیا۔ عابد بہت پریشان ہوا۔ بہت ڈھونڈھنے پر بھی اس کا کچھ پتا نہ چلا۔ اسی
طرح آٹھ سال گزر گئے ایک دن عابد شہر اپنا مال بیچنے کی غرض سے گیا تو اپنے
بیٹے پر نگاہ پڑتے ہی اس کی چیخ نکل گئی۔ عابد اسے اس حال میں بھی پہچان گیا
تھا۔ وہ سڑک کے کنارے فٹ پاتھ پر بیٹھا، ہاتھ پاؤں کٹے ہوئے بھیک
مانگ رہا تھا۔ عابد یہ منظر دیکھ کر بے ہوش ہوگیا۔

اس کہانی کو پڑھ کر کہیں بھی واقعات کی بے ترتیبی اور بے ربطی کا احساس نہیں ہوتا۔ کہانی اپنے آغاز سے انجام کو ایک کڑی میں پروئے ہوئے آگے بڑھتی ہے اور ایک خاص موقع پر اس کی گتھی سلجھتی ہے۔

غیر منظم پلاٹ میں واقعات کی ترتیب کا خیال نہیں رکھا جاتا ہے۔قصہ میں واقعات کے زمانی تسلسل کو پلٹ دیا جاتا ہے۔اس کی ہیئت میں ناول نگار نہایت چابکدستی سے کام لیتا ہے۔مثال کے طور پر عبداللہ حسین کا ناول ''قید'' کا پلاٹ غیر منظم ہے جس کے ایک کردار رضیہ سلطانہ کے ساتھ پیش آنے والے واقعہ کے نتائج کو پہلے بیان کر دیا گیا ہے۔اس کے بعد واقعہ رونما ہونے کے پیچھے جو محرکات پوشیدہ تھے اس کی وضاحت کی گئی ہے۔یہ ایک پیچیدہ ناول ہے اور اس کی پیچیدگی میں ہی پلاٹ کی خوبصورتی کا راز مضمر ہے۔

قصے کی تعداد کے اعتبار سے پلاٹ کی دو قسمیں ہوسکتی ہیں۔اکہرا پلاٹ اور مرکب پلاٹ۔ اکہرے پلاٹ میں کسی ایک ہی قصہ کو بیان کیا جاتا ہے اور کہانی اسی کے توسط سے ارتقائی منازل طے کرتی ہے۔مرکب پلاٹ وہ ہوتا ہے جس میں دو یا اس سے زیادہ قصوں کو بیان کیا جاتا ہے اور تمام ہی قصوں کو ناول نگار ایک لڑی میں پروتا ہے۔مرکب پلاٹ کو نبھانا ناول نگار کے لیے مشکل ہوتا ہے۔بعض دفعہ ایسا ہوتا ہے کہ ناول نگار کسی ایک ہی قصہ کی طرف توجہ مرکوز رکھتا ہے جس کی طوالت کے باعث دوسرے قصے اس میں دب کر رہ جاتے ہیں اور پلاٹ میں جھول واقع ہو جاتا ہے۔ناول نگار کو چاہیے کہ تمام قصوں کو میانہ روی کے ساتھ بیان کرتا چلے تبھی ایک کامیاب ناول تشکیل پا سکتا ہے۔

ناول میں پلاٹ کو اس طرح بھی ترتیب دیا جاتا ہے کہ کبھی قصہ کے وسط، کبھی نقطۂ عروج، کبھی انجام سے ناول کی ابتداء کی جاتی ہے اور اس طرح پلاٹ کو برتنے کے لیے مختلف تکنیک کا استعمال کیا جاتا ہے جس سے پلاٹ میں پیچیدگی اور تہہ داری پیدا ہو جاتی ہے۔بعض اوقات مرکزی خیال کو علامتی پیرایے میں اس طرح بیان کیا جاتا ہے کہ بظاہر تو ان تمام واقعات میں کوئی عضویاتی تنظیم نہیں ہوتی لیکن باطنی طور پر وہ ایک دوسرے سے منسلک ہوتے ہیں۔پلاٹ کی تشکیل کا یہ طریقۂ کار علامتی ناول میں ملحوظ رکھا جاتا ہے۔مثلاً ''خوشبوں کا باغ''۔پلاٹ کی تشکیل میں وقت کی کارفرمائی کو بھی ملحوظ رکھا جاتا ہے اور

اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ کہانی کی ابتداء اور انتہا کے درمیان زمانی تسلسل برقرار ہے یا اس تسلسل کو توڑ دیا گیا ہے۔

یوں تو ای۔ایم فاسٹر نے پلاٹ کی بنیادی تعریف متعین کر دی ہے جس کو دوسرے ناقدین نے بھی تسلیم کیا ہے لیکن ادب متعینہ تعریف سے بالاتر تخلیقات کو معروضی سطح پر پرکھتا ہے اور ناول میں روز بروز نئے تجربات بھی منظر عام پر آرہے ہیں۔لہٰذا مستقبل میں پلاٹ کی سطح پر ہونے والی تبدیلیوں کے امکانات رو بہ عمل ہو سکتے ہیں جس کی وجہ سے پلاٹ کی نئی تعریف یا اس کو پرکھنے کے نئے زاویے سامنے آسکتے ہیں۔

۱۹۶۹ء سے مابعد جدید عہد تک بہت سے ناول لکھے جا چکے ہیں اور تقریباً سبھی ناول اپنے دور کے احوال و کوائف کی بنیاد پر تخلیق کیے گئے ہیں۔ ناول نگار معاشرے اور سماج کی ضرورتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے مختلف انداز سے ناول میں طبع آزمائی کرتے رہے ہیں۔ابتدائی ناولوں میں پلاٹ کی ہیئت پر خاص توجہ نہیں دی گئی۔ چونکہ ناول نگار کا مقصد اصلاح معاشرہ تھا اور ایک بہترین معاشرے کی تشکیل ان کا نصب العین تھا۔اسی وجہ سے ناول کے واقعات میں بے جا طوالت کے باعث جھول نظر آتا ہے اور پلاٹ گٹھا ہوا معلوم نہیں ہوتا۔

نذیر احمد، اکبری بیگم، نذر سجاد حیدر، ابتدائی خواتین ناول نگار، راشد الخیری، سرشار وغیرہ کے یہاں ناول کا پلاٹ ڈھیلا ڈھالا ہے۔نذیر احمد کے ناول ''مراۃ العروس'' میں اصغری اور اکبری کے قصہ کو بیان کرتے ہوئے چند غیر ضروری باتوں کو بھی شامل کر دیا گیا ہے۔مثال کے طور پر اصغری کے نام اس کے والد کا طویل خط جس سے قاری کو اکتاہٹ پیدا ہونے لگتی ہے یا اس کے علاوہ ابن الوقت میں ابن الوقت کی تقریریں۔اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ناول نگار کی توجہ فن پر نہیں بلکہ اپنے مقصد کی تشہیر پر ہے۔اس کے ساتھ سرشار کا ناول ''فسانۂ آزاد'' جس کے عنوان سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ناول میں محض آزاد کے متعلق ہی واقعات قلم بند کیے گئے ہوں گے جبکہ خوجی کے قصہ کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ آزاد کا قصہ

حاشیہ پر چلا جاتا ہے۔

رسوا کے ناول ''امراؤ جان ادا'' میں ناول کے روایتی پلاٹ سے انحراف کی صورت ملتی ہے۔ رسوا نے پلاٹ کو ایک نئے انداز سے پیش کیا ہے۔ واقعات کی ترتیب میں منطقی ربط کا خیال رکھتے ہوئے دلچسپی کا عنصر پیدا کیا گیا ہے۔ ناول میں رام دئی اور امیرن کی زندگی کے واقعات بیان کیے گئے ہیں لیکن امراؤ جان (امیرن) کا قصہ تمام واقعات پر حاوی ہے۔ رسوا نے اس پلاٹ کو نہایت چابکدستی سے ترتیب دیا ہے کہ کہیں بھی جھول پیدا ہونے کا احساس نہیں ہوتا۔ بعض نقادوں نے امراؤ جان کے پلاٹ پر تنقید کرتے ہوئے اسے ریاضی کے فارمولے سے تعبیر کیا ہے لیکن حقیقت میں یہ بات درست نہیں ہے۔ کیوں کہ بہترین پلاٹ وہی ہوتا ہے جو خیالی واقعات میں حقیقت کا رنگ بھر دے اور امراؤ جان ادا کا پلاٹ بھی اسی حقیقت کی غمازی کرتا ہے۔

اس کے بعد ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوتا ہے۔ جس میں ساری توجہ ادب برائے زندگی پر مرکوز کی گئی۔ سجاد ظہیر، پریم چند، کرشن چندر، عصمت چغتائی، بیدی وغیرہ نے مختلف تکنیک کے استعمال اور اپنے منفرد اسلوب کے ذریعہ پلاٹ کو ایک نئی جہت عطا کی۔ اس دور کے ناولوں کے پلاٹ سادہ اور ترتیب وار (آغاز، وسط اور انجام) ہیں۔ جس میں کہانی خط مستقیم پر چلتی ہے۔ لیکن طرز بیان نے پلاٹ میں حسن پیدا کر دیا ہے۔

بعد ازاں جدیدیت نے پلاٹ کے تصور کو ہی بدل کر رکھ دیا۔ اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ زندگی میں پیش آنے والے حقائق کے پیچھے جو اسباب و علل کارفرما تھے، اس کا بنیادی رشتہ فرد کے ذہن سے منسلک تھا۔ لہٰذا انسان کو اس کی داخلی کیفیات اور ذہنی رویوں کے پس منظر میں پرکھا جانے لگا۔ ناول تخلیق کرنے کے لیے ابہام (Ambiguity) کا سہارا لیا گیا تا کہ متن میں خوبصورتی پیدا ہو سکے اور ایک سے زائد معانی اخذ کیے جا سکیں۔ اس کے زیر اثر علامتی اور استعاراتی طرز بیان اختیار کیا گیا۔

جدیدیت کے بعد کے دور میں ناول کا جو تصور قائم ہوا اس میں آزادانہ طور پر پلاٹ کو برتا گیا۔ ناول نگار نے روایتی بندشوں سے آزاد، بغیر کسی رجحان یا کسی نظریہ کی تقلید کے قصہ کو تشکیل دیا جس میں واقعات کو اس انداز سے پیش کیا جانے لگا کہ فطری طور پر پلاٹ میں ربط و تسلسل برقرار رہے، قصہ کی تفہیم بھی بآسانی ہو سکے اور تحریر گنجلک اور بوجھل بھی معلوم نہ ہو۔

اردو ناول نگاری کے ان تمام ادوار میں پلاٹ کی سطح پر جو تبدیلیاں رونما ہوئیں اس کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ پلاٹ کی تشکیل و ترتیب اپنے موضوع کی مرہون منت ہوتی ہے۔ ہر دور میں وقت اور حالات کی تبدیلی کے مدنظر تکنیک کا استعمال کیا گیا جو اس دور کی ضرورتوں کے مطابق قصے کو بااثر بنانے کے لیے تھا۔ ہر دور کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں جس کے باعث چیزوں کو اس کے تناظر میں مرتب کیا جاتا ہے۔ اس لیے پلاٹ کی تفہیم و تعبیر میں ان تمام وسائل پر نظر رکھنا ضروری ہے جن سے پلاٹ کی تعمیر ہوتی ہے۔

کردار نگاری

ناول کی ساخت میں دوسرا اہم عنصر کردار نگاری ہے۔ کردار نگاری کے معنی ہیں سیرت نگاری ،اشخاص قصہ کے احوال و اطوار کا بیان۔ کرداروں کے ذریعہ ہی کہانی کا ارتقاء ہوتا ہے اور واقعات روبہ عمل ہوتے ہیں۔ ناول کے کردار ہماری حقیقی زندگی سے ماخوذ ہوتے ہیں جو اپنے طرزِ عمل اور افتادِ طبع کے باعث منفرد شناخت رکھتے ہیں۔

French ناول کے جدید انگریزی نقاد کردار کی تعریف اس طرح کرتے ہیں کہ:

"A character is a verbal constructuction which has no existence outside the book. It is a vehicle for the novelist's sensibility and its significance lies in its

relations with the author's other constructions. A novel is essentially a verbal pattern in which the different characters are strands."[۱۸]

ترجمہ؛ ''کردار ایک لسانی ساخت ہے جس کا کتاب کے باہر کوئی وجود نہیں ہوتا۔ یہ ناول نگار کی حساسیت کے لیے اظہار کا وسیلہ ہے اور اس کی اہمیت مصنف کی دوسری ساخت (کردار) کے تعلق پر مشتمل ہوتی ہے۔ ناول لازماً ایک زبانی تنظیم ہے جس میں مختلف کردار موجود ہوتے ہیں۔''

کردار کی تعریف یوں بھی کی جاتی ہے۔؛

"The mental and moral qualities distinctive to an individual." [۱۹]

ترجمہ؛ ''کسی فرد کی ذہنی اور اخلاقی خصوصیات جو اسے دوسرے سے ممتاز کرے۔''

کرداروں کو تمام فنی تقاضوں کے ساتھ ناول میں پیش کرنا کردار نگاری کہلاتا ہے۔ کردار نگاری کی تعریف اس طرح کی جاتی ہے:

"Characterization is a literary device that is used step by step in literature and example the details about a character in a story."[۲۰]

ترجمہ؛ ''کردار نگاری ایک ادبی تکنیک ہے جو درجہ بدرجہ/رفتہ رفتہ ادب میں استعمال ہوتی ہے اور کہانی میں کرداروں کے بارے میں تفصیل سے مثال پیش

کرتی ہے/ بتاتی ہے۔''

کرداروں کے متعلق اسلم آزاد لکھتے ہیں کہ۔؛

''ناول میں زندگی کے اظہار کا وسیلہ کردار ہی ہے۔ یہ کردار ہماری حقیقی زندگی سے جتنا زیادہ قریب ہوں گے۔ ناول میں پیش کردہ زندگی کی واقعیت اتنی ہی پُرکشش اور بااثر ہوگی۔'' ۲۱

کردار مختلف رویوں کا مرکب ہوتا ہے۔ اس کے تخیلات واحساسات آفاقی اصولوں کے تحت پروان چڑھتے ہیں۔ کردار اپنے توارث اور ماحول سے اثرات قبول کرتا ہے۔ زندگی میں پیش آنے والے حادثات و سانحات ان کے اندر تبدیلی لاتے ہیں جس کی وجہ سے کچھ کردار اس قدر ٹھوس اور حقیقی معلوم ہوتے ہیں کہ ہمیں ان پر اصلیت کا گمان ہونے لگتا ہے۔ کبھی بالواسطہ تو کبھی براہِ راست طریقہ سے طرز معاشرت، تہذیب وثقافت، سماجی، سیاسی اور معاشی حالات کے پس منظر میں کرداروں کی شخصیت اور انفرادیت سے واقفیت حاصل کرتے ہیں۔ ناول میں کردار اور کردار نگاری کی اہمیت اتنی ہی زیادہ ہے جتنی شاعری میں رمزیت وایمائیت اور تشبیہ واستعارے کی۔ ناول میں کرداروں کے توسط سے ہی قصہ کا ارتقاء ہوتا ہے۔

ناول کا مطالعہ مختلف موضوعات کے تحت کیا جاتا رہا ہے جس کے ذریعہ ہم اس بات کو بآسانی سمجھ سکتے ہیں کہ کردار اپنے ماحول سے کس طرح متاثر ہوتا ہے اور اس ماحول سے کردار کے اندر مثبت اثرات مرتب ہوتے ہیں یا منفی۔ وہ کوئی درمیانی راہ اختیار کرتا ہے یا حالات کے دھارے میں بہتا چلا جاتا ہے۔

(۱) تہذیبی ناول

اس قسم کے ناول میں تہذیب وثقافت، طور طریقہ، طرز معاشرت، رہن سہن پر روشنی ڈالی جاتی ہے اور انہیں عوامل کے واسطے سے کرداروں کا ارتقا ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر ناول ''امراؤ جان ادا'' میں

لکھنؤ کی زوال پذیر معاشرت کو بیان کیا گیا ہے جس میں نوابین اور اہل ثروت اپنی ہوس اور انسانیت سوز حرکتوں سے امراؤ جان ادا جیسا کردار پیدا کرتے ہیں۔ خانم جان جو لکھنؤ کی مشہور طوائف تھی، امراؤ جان کی تربیت اس انداز سے کرتی ہے کہ پھر وہ اسی ماحول کی پروردہ ہو کر رہ جاتی ہے۔ امراؤ جان ادا کے کردار کی تشکیل میں اس معاشرہ کا بہت بڑا ہاتھ ہے جس نے اسے طوائف بنایا۔

(۲) سماجی ناول

اس قسم کے ناولوں میں سماج میں موجود اصول وضوابط، قدیم روایات کی پیروی، اقدار کا پاس و لحاظ وغیرہ کا بیان کیا جاتا ہے۔ چونکہ سماج ایک مکمل اکائی ہوتا ہے جس میں انسان زندگی گزارتا ہے لہٰذا کردار کا سماج سے متاثر ہونا لازمی ہے۔ مثال کے طور پر کرشن چندر کا ناول ''شکست'' کا مرکزی کردار شیام اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے اور شہری زندگی گزارنے کے باوجود اپنے سماجی نظام اور اصولوں سے انحراف نہیں کر پاتا۔ شیام کے کردار کا ارتقا اسی کشمکش کے زیرِ اثر ہوتا ہے۔

(۳) نفسیاتی ناول

نفسیاتی ناولوں میں کردار کے ذہنی رویوں اور داخلی محرکات کا مطالعہ کیا جاتا ہے اور اس بات کو ملحوظ رکھا جاتا ہے کہ کردار کی سائیکی میں شامل ہونے والے عناصر پر توارث اور ماحول کا کتنا اثر ہے۔ مثال کے طور پر عصمت چغتائی کا ناول ''ٹیڑھی لکیر'' میں شمن کے کردار کو اس انداز سے پیش کیا گیا ہے کہ اس کی تعمیر و تشکیل میں گھریلو ماحول کے نامساعد نشیب و فراز اور اس کے ساتھ برتے گئے منفی رویوں کی کارفرمائی نظر آتی ہے جس کے باعث شمن کی ذہنی اور داخلی کیفیت منتشر ہو کر رہ جاتی ہے اور اس کی شخصیت میں کجی آجاتی ہے۔

(۴) سیاسی ناول

اس قسم کے ناولوں میں سیاسی صورت حال کو پیش کیا جاتا ہے اور جب بات اردو ناولوں کے

حوالے سے کی جائے تو اس میں تقسیم ہند سے متعلق حادثات و سانحات، سیاسی جماعتوں کی باہمی کشمکش، ہجرت کا کرب، پاکستان کا قیام اور دیگر سیاسی مخاصموں کو بیان کیا جاتا ہے۔ جس میں کردار کی پیش کش اور Treatment میں اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ کردار خود کو کس طرح سیاسی ماحول سے ہم آہنگ کرتا ہے۔ وہ سیاسی رجحانات اور حکومت کے ذریعہ کیے گئے پروپیگنڈوں سے کس حد تک متاثر ہوتا ہے، اسی کے پیش نظر ناول میں کردار کا ارتقا ہوتا ہے۔

عبدالصمد کا ناول ''دوگز زمین'' سیاسی ناول ہے جس میں ایک ہی خاندان کے افراد دو مختلف سیاسی نظریات کو ترجیح دینے کے باعث الگ ہو جاتے ہیں۔ کانگریس اور مسلم لیگ سے منسلک ہونے کے بعد ان کرداروں کی سوچ، نظریہ حیات اور نقطۂ نظر میں تبدیلی آتی ہے اور یہ تبدیلی کرداروں کی فنی تعمیر میں معاون ثابت ہوتی ہے۔

ای۔ ایم۔ فورسٹر کے مطابق کرداروں کو دو حصوں میں منقسم کیا گیا ہے۔ سادہ (Flat) اور پیچیدہ (Round) اور اسی کو پیمانہ بنا کر کرداروں کو جانچا جاتا رہا ہے۔ ناول کی تنقیدی روایت سادہ اور پیچیدہ کے گرد ہی گردش کرتی نظر آتی ہے۔ کردار نگاری کی تفہیم و تعبیر اور اس کی تعین قدر کے لیے اردو ناول کے نقاد سادہ اور پیچیدہ سے آگے نہیں بڑھتے۔ اس کے ساتھ ہی چند ایسے کردار جو ناول میں زندہ جاوید کی حیثیت رکھتے ہیں انہیں Flat کہہ کر معمولی قرار دے دیا جاتا ہے۔ جبکہ دیکھا جائے تو بعض دفعہ سادہ کردار، پیچیدہ کردار کے مقابلے میں زیادہ دلچسپ ہوتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ناول نگار اکثر سادہ کرداروں کی پیش کش میں خالص فطری انداز اختیار کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر ''توبۃ النصوح'' کا کردار کلیم اور مرزا طاہر بیگ سادہ کردار ہونے کے باوجود قاری کی توجہ اپنی جانب مبذول رکھتے ہیں۔ اس کے برعکس نصوح کو ابتدا سے آخر تک مدّور بنا کر پیش کیا ہے لیکن پھر بھی اس کی حیثیت دب کر رہ جاتی ہے۔ اس کے علاوہ ''شکست'' کا کردار شیام، ''آخر شب کے ہم سفر'' کی دیپالی سرکار اور ''گئودان'' کا

ہوری سادہ کردار ہیں اور اردو ناول میں اپنی شناخت رکھتے ہیں۔

ناول میں پیچیدہ کرداروں کی بھی اپنی الگ اہمیت ہے۔ لیکن اس وقت تک جب ناول نگار کرداروں کے Treatment میں فنکارانہ چابکدستی سے کام لے اور یہ دیکھے کہ کردار اپنے ماحول اور خود پر نازل ہونے والے مصائب سے کس طرح متاثر ہوتا ہے۔ آیا اس کے اندرون میں آئی ہوئی تبدیلی فطری ہے یا اس پر مسلط کردی گئی ہے۔ کردار کے جذبات واحساسات میں ہونے والے تغیرات اور اس کا پراثر بیان ہی اسے بہتر پیچیدہ کردار کے زمرے میں رکھ سکتا ہے۔

مثال کے طور پر ''امراؤ جان ادا'' میں امراؤ جان کا کردار جس کو وقت اور حالات کی ستم ظریفی نے کچھ اس طرح تبدیل کیا کہ وہ چاہ کر بھی اپنے ماضی کی طرف نہ لوٹ سکی۔ یہ ایک لازوال پیچیدہ کردار ہے جس کو اس کے بیان اور پیش کش نے زندہ جاوید کردار بنا دیا۔

ناول کے نقادوں نے اکثر پیچیدہ کرداروں کو سادہ کرداروں پر فوقیت دی ہے جبکہ کرداروں کا مطالعہ اسی پس منظر میں کرنا چاہیے جس میں واقعہ ارتقا پذیر ہوتا ہے۔ ان احوال وکوائف کو بھی مدنظر رکھنا چاہیے جن سے کردار کا سابقہ پڑتا ہے اور یہ کہ ناول نگار کن وجوہات اور محرکات کے تحت کرداروں کی تشکیل کرتا ہے اور کرداروں کی تعمیر میں ان کے ذہنی رویوں کا عمل دخل کس نوعیت کا ہے۔

خورشید احمد اس کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> ''ای۔ ایم۔ فورسٹر کے حوالے سے یہ تصور جڑ پکڑ چکا ہے کہ کردار یا تو سپاٹ ہوتے ہیں یا گول۔ کردار کے اس نظریے کے ساتھ فورسٹر کے مشورے کے بغیر یہ تصور بھی عام ہو چکا ہے کہ سپاٹ یا مسطح کردار فنی طور پر برے ہوتے ہیں اور گول یا مدور کردار فنی لحاظ سے اچھے ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ کردار کا جمالیاتی اعتبار سے اچھا یا برا ہونا اس کے تفاعل سے متعلق ہے۔ بے موقع مدور

کردار بھی برا ہو سکتا ہے اور با موقع مسطح کردار بھی اچھا ہو سکتا ہے۔'' ۲۲

سادہ کردار (Flat Character)

یہ کردار کسی ایک صفت کے پیش نظر تخلیق کیا جاتا ہے۔اس کردار کو جس صفت کے حوالے سے تعمیر کیا جاتا ہے وہ ابتدا سے آخر تک برقرار رہتی ہے۔ان میں موجود صفات جیسے خودداری، انا، ضد، ہٹ، اصلاحی رجحان/اصلاح پسندی وغیرہ میں کسی بھی قسم کی کوئی تبدیلی رونما نہیں ہوتی۔ناول نگار سادہ کردار کی شخصیت کو تفصیل سے بیان کرتا ہے۔اس کے علاوہ سادہ کردار کی ایک صفت یہ بھی ہوتی ہے کہ آگے آنے والے واقعہ میں کردار کا عمل یا ردعمل قاری کی سوچ کے مطابق ہوتا ہے۔

مثال کے طور پر ''مراۃ العروس'' کی اصغری جو ابتدا سے ہی ہنر مند اور سلیقہ شعار کی حیثیت سے متعارف کرائی جاتی ہے۔واقعہ کا وسط اور انجام بھی اصغری کے اصلاحی طریقہ کار پر ہی مشتمل ہے۔اس میں قاری بآسانی یہ اندازہ لگالیتا ہے کہ اصغری ناول کے آخر تک اصلاح پسندی کے تحت ہی کام کرے گی۔اس کے علاوہ ''گئو دان'' کا کردار ہوری جو شروع سے آخر تک معاشی بدحالی کا شکار رہتا ہے۔اپنی خودداری کی وجہ سے کسی کے آگے جھکنا پسند نہیں کرتا۔ مال و دولت حاصل کرنے کے لیے ضمیر فروش نہیں بن جاتا اور نہ ہی غلط راستہ اختیار کرتا ہے۔لہٰذا ناول کے اختتام پر بھی وہ خالی ہاتھ اور تہہ داماں رہ جاتا ہے۔

پیچیدہ کردار (Round Characters)

یہ کردار حالات کے پیش نظر تبدیل ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور ان کے کردار میں تبدیلی ماضی میں رونما ہونے والے واقعات و حادثات کا نتیجہ ہوتی ہے۔کرداروں کا یہ دورخہ پن مستقل اور دائمی ہوتا ہے ناول نگار ان تغیرات کے پس منظر میں موجود وجوہات کا بیان وضاحت سے کرتا ہے۔مصنف کے لیے پیچیدہ کردار کی تشکیل ذرا مشکل مرحلہ ہے۔

مثال کے طور پر ''توبۃ النصوح'' کا کردار نصوح جو ایک خواب دیکھنے کی بنا پر مکمل بدل جاتا ہے اور

''آخر شب کے ہم سفر'' کا کردار ریورنڈ پال میتھو بنرجی جو عیسائی ہونے سے قبل منوموہن بنرجی تھا۔ یسوع سے متاثر ہو کر عیسائیت قبول کر لیتا ہے۔ ''آخر شب کے ہم سفر'' کا اقتباس ملاحظہ ہو:

''اور ایک روز میں منوموہن بنرجی۔ ایک مفلس سولہ سالہ طالب علم لال منیر ہاٹ سے اپنے گاؤں جا رہا تھا۔ جب اسٹیمر پر ایک بوڑھا انگریز مشنری مجھے ملا اور اس نے مجھ سے میرے گاؤں کا نام پوچھا اور بڑی مسرت سے بتایا کہ اسی گاؤں کے ایک قابل فخر نیٹو نوجوان گوپال چندر سیل کو اس کے باپ نے بپتسمہ دیا تھا لیکن میں نے اس نوجوان کا کبھی نام بھی نہ سنا تھا (پادری بنرجی عادتاً دل میں اس انداز سے سوچنے لگے، جس طرح وہ منبر پر وعظ کہتے تھے)۔ برہمپتر کے طویل سفر کے دوران اس مہربان مشنری نے پہلے صفحہ پر اپنا پتہ لکھ کر انجیل مقدس مجھے دی اور جب میں گاؤں پہنچا، میری ماں بستر مرگ پر پڑی تھی اور دیکھو اس کے بت اسے بچا نہ سکے اور میں جو انجیل مقدس سے بے حد متاثر ہو چکا تھا۔ میں نے اپنے باپ کو بنگلہ انجیل پڑھنے کو دی اور سال بھر بعد میرا باپ، چچا، بہن، بھائی، سارا کنبہ رنگ پور اس انگریز مشنری کے یہاں پہنچ کر اس کے ہاتھ پر ایمان لائے۔'' ۲۳

منوموہن بنرجی کا عیسائیت قبول کرنے کے پیچھے ذاتی مفاد کی کارفرمائی نظر آتی ہے جس کے ذریعہ اسے انگریزوں کا تقرب حاصل کرنا مقصود تھا۔ چونکہ اس وقت کے انگریز حکمراں تھے۔ اس لیے عیسائیت اختیار کرنے کے سبب میتھو بنرجی کو حکومت کی طرف سے آرام و آسائش کے تمام لوازمات مہیا کیے جا سکتے تھے۔ ایک بہتر مبلغ ہونے کی حیثیت سے ان پر عنایتیں بھی ہوئیں۔ یہ تمام باتیں میتھو کے کردار کو پیچیدہ ثابت کرتی ہیں۔

پیچیدہ یا متحرک کردار کی دوسری صفت یہ ہوتی ہے کہ وہ اپنی سمجھ کے مطابق اقدار، کمٹمنٹ (Commitment) اور اپنے رویوں میں تبدیلی لاتے ہیں۔ یہ ڈرامائی انداز میں وقت کی ضرورت کے تحت بدلتے رہتے ہیں اور ان کی یہ تبدیلی پائیدار نہیں ہوتی۔

مثال کے طور پر ''آخر شب کے ہم سفر'' میں ریحان الدین احمد کا کردار متحرک کردار ہے جو اپنی ضرورت کے لحاظ سے تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ یہ انقلابی تحریک سے تعلق رکھتا ہے اور کمیونسٹ پارٹی کا رکن ہے۔ ریحان کے ماموں نواب قمر الزماں اس کو اعلیٰ تعلیم دلواتے ہیں اور اپنی بیٹی جہاں آرا سے اس کی شادی کرنا چاہتے ہیں لیکن ریحان یہ شرط رکھتا ہے کہ وہ اس انقلابی تحریک سے الگ نہیں ہوگا اور جہاں آرا کو اس کے ساتھ روکھی سوکھی کھا کر گزر بسر کرنا پڑے گی۔ جس کی وجہ سے نواب قمر الزماں شادی سے انکار کر دیتے ہیں اور ریحان حویلی چھوڑ کر اپنے مشن پر چلا جاتا ہے۔ لیکن مشرقی پاکستان بن جانے کے بعد ریحان الدین احمد ایک بڑے عہدے پر فائز ہو جاتا ہے۔ وہ منسٹر کی کرسی بھی سنبھالتا ہے اور ان تمام آسائشوں کو اپنا لیتا ہے جس کو اس نے کبھی ٹھوکر ماری تھی۔ یہاں تک کہ نواب قمر الزماں کی موت کے بعد ان کی حویلی کو اپنا مسکن بنا لیتا ہے اور اپنی بیوی بچوں کے ساتھ زندگی گزارنے لگتا ہے۔

اقتباسات ملاحظہ ہوں:

> (۱) ''جب میں گاؤں کے اسکول میں داخل ہوا اور بقول شخصے میری ذات ذہانت کی دھوم مچنے لگی تو نواب قمر الزماں، امّی ابا سے مصر ہو کر مجھے ڈھاکہ لے آئے۔ میں جب چھ سات سال کا تھا تب نواب نور الزماں کا جنہیں میں نانا کہتا تھا انتقال ہو چکا تھا۔ وہ مجھے اچھی طرح یاد ہیں۔ بالکل پرانے فیشن کے کارچوبی چوغہ پہنے ہوئے چغادری زمیندار جیسے پرانی کتابوں کی تصویروں میں ہوتے ہیں۔ بہر حال اب قمر الزماں ریاست کے مالک تھے وہ مجھے ڈھاکہ

لے آئے اور اسکول میں داخل کر دیا۔ میں اس وقت بارہ تیرہ سال کا تھا۔ میں
ارجمند منزل رہ رہا تھا اور نیر الزماں کے ساتھ کار میں بیٹھ کر اسکول جایا کرتا
تھا............ اصلیت یہ تھی کہ میں ارجمند منزل میں ماموں جان کے نورِ نظر کی
حیثیت سے پروان چڑھایا جا رہا تھا۔ ان کا بیٹا خاصا کوڑھ مغز تھا۔ ماموں جان
اس کی طرف سے بہت مایوس تھے اور مجھے آئیڈیلایز کر رہے تھے اور اصل بات
یہ تھی کہ وہ جہاں آرا سے میری شادی کرنا چاہ رہے تھے۔ ماموں جان علی گڑھ
کے معتقد تھے۔ انھوں نے مجھے ایف۔اے کے لیے علی گڑھ بھیج دیا۔ وہاں
میں مزید لائق اور ہونہار ثابت ہوا۔ ماموں جان بے چارے کے سارے
خاندان میں واحد معقول اور ہونہار نوجوان صرف میں تھا۔ ماموں جان میرے
لیے طرح طرح کے خواب دیکھنے لگے۔ بیرسٹری، آئی۔ٹی۔ایس کا مقابلہ ان
کے پٹ سن کے کاروبار کی دیکھ بھال۔'' ۲۴

(۲) ''چنانچہ میں ماموں جان کے خرچ پر لندن گیا۔ وہاں سے لوٹ کر آیا تو
شادی کی تیاریاں ہو رہی تھیں............ تب میں نے ان کو اطلاع دی کہ میں
کمیونسٹ پارٹی آف انڈیا کا ممبر ہو چکا ہوں۔ یہ سن کر ان پر بجلی گر
پڑی............ مجھے ان کو صدمہ پہنچاتے ہوئے بڑا دکھ ہوا۔ مگر میں نے نرمی سے
ان سے کہا کہ میں نہ ڈپٹی مجسٹریٹ بننے کا ارادہ رکھتا ہوں، نہ ان کا خانہ داماد
بن کر ان کی ریاست سنبھالوں گا بلکہ میں جہاں آرا کو لے جا کر اپنے پھونس
کے مکان میں رکھوں گا......'' ۲۵

(۳) یاسمین بلمونٹ کا خط دیپالی کے نام جس میں ریحان الدین احمد کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے:

''معلوم ہوا کہ ریحان الدین احمد آئے ہوئے ہیں۔ پچھلی مرتبہ پورٹ آف اسپین میں آپ کو میں نے بتایا تھا کس طرح یہ حضرت ایک زمانے میں میرا تعاقب کرتے رہتے تھے۔ اب وہ منسٹر تھے اور یہاں ایک وفد کے ساتھ آئے تھے اور ڈورچسٹر میں ٹھہرے تھے۔ میں نے فون کیا۔ ملنے کی کوشش کی۔ انھوں نے صاف ٹال دیا کہ بہت مصروف ہیں۔'' ۲۶

(۴) نواب قمر الزماں کہتے ہیں:

''ریحان اب وہاں بڑا آدمی ہے۔ اپنی پرانی سیاست چھوڑ کر کانگریس میں شامل ہو گیا ہے۔ پروِنشل منسٹر رہ چکا ہے۔ اب کیا کر رہا ہے؟؟ ''۲۷

(۵) ناصرہ (ریحان الدین کی بھانجی) ریحان کے متعلق کہتی ہے کہ:

''ماموں جان کیا خوب چیز ہیں۔ مکمل آدرش واد۔ مجسم انٹرنیشنل گڈول۔ آج پراگ میں ہیں، کل قاہرہ میں، پرسوں نیویارک۔ آج اس پولیٹیکل پارٹی میں ہیں، کل اس میں۔ جہاں منسٹر بننے کے مواقع زیادہ نظر آئیں ادھر لڑھک گئے۔ ماسکو اور واشنگٹن دونوں خیر خواہ مکمل غیر جانب داری اسے کہتے ہیں۔'' ۲۸

(۶)

''چند منٹ بعد دیپالی نے سر اٹھایا۔ صدر دروازے پر آہٹ ہوئی۔ ہاتھ میں ''فائیو فائیو فائیو'' کا ٹن سنبھالے بڑھیا سوٹ پہنے ریحان الدین احمد دہلیز پر کھڑے تھے۔ نواب قمر الزماں چودھری کے بھانجے۔ ارجمند منزل کے نیما لک۔ شہید نواب کے واحد قانونی وارث جو قتل عام میں زندہ بچے تھے۔ ارجمند منزل کے موجودہ نواب۔'' ۲۹

یہ متحرک کردار کی دوسری صفت کی بہترین مثال ہے۔ جو اپنی سوچ کے پیش نظر تبدیل ہوتا ہے۔
ای۔ایم۔فورسٹر نے سادہ کردار اور پیچیدہ کردار کی تعریف یوں کی ہے کہ سادہ کردار ایک ہی صفت سے متصف ہوتے ہیں اور ایک سے زیادہ خصوصیات انہیں پیچیدہ کردار کے زمرے میں رکھتی ہے۔ لیکن ای۔ایم۔فرسٹر نے اپنی کتاب "Aspect of the Novel" میں کہیں بھی اس بات کی وضاحت نہیں کی ہے کہ پیچیدہ کردار میں آئی تبدیلیوں کے پیچھے جو وجوہات کارفرما ہوں گے ان کی نوعیت کیا ہوگی۔ وہ حالات سے متاثر ہو کر اپنے کردار میں تبدیلی لائیں گے یا وقت کی ضرورت کے مطابق عارضی بدلاؤ پر اکتفا کریں گے۔

ناول میں کرداروں کے درجات کی تقسیم مرکزی اور ضمنی کردار کے حوالے سے کی جاتی ہے۔ مرکزی کردار وہ ہوتا ہے جس کے گرد ناول کا تانا بانا بنا گیا ہو۔ یہ کردار Centre of Attraction کہلاتا ہے۔ مثلاً امراؤ جان ادا کا کردار یا ''ٹیڑھی لکیر'' کی شمن۔ لیکن بعض ناولوں میں ایک سے زیادہ مرکزی کردار بھی ہوتے ہیں مثلاً ''آگ کا دریا'' کے چمپا، کمال اور گوتم نیلمبر پورے ناول کی فضا پر چھائے رہتے ہیں۔ ان میں سے صرف کسی ایک کو ہی مرکزی کردار کے زمرے میں نہیں رکھا جا سکتا یا اس کے علاوہ شوکت صدیقی کا ناول ''خدا کی بستی'' کے کردار راجہ، نوشہ اور شامی مرکزی کردار ہیں۔

ضمنی کردار وہ ہوتے ہیں جو مرکزی کردار کے وسیلے سے ناول میں پیش کیے جاتے ہیں۔ ناول میں ان کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے۔ مثلاً خدیجہ مستور کا ناول ''آنگن'' کی کریمن بوا اور چھمی۔

اسلم آزاد ضمنی کردار کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> ''ایک ناول میں عموماً دو سطح کے کردار ہوتے ہیں۔ ایک یا دو کردار مرکزیت کے حامل ہوتے ہیں جن کو ناول کا ہیرو اور ہیروئین کہا جاتا ہے۔ دوسری سطح کے کردار ضمنی اور ذیلی کردار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ ضمنی اور ذیلی کردار،

مرکزی کرداروں کی تکمیل اور تقویت کے لیے لائے جاتے ہیں۔ مرکزی کردار ناولی واقعات کے آغاز سے انجام تک سرگرمِ عمل رہتے ہیں۔ ضمنی اور ذیلی کردار واقعاتی لہروں پر وقتاً فوقتاً ابھرتے اور ڈوبتے رہتے ہیں۔ یہ محدود وقتوں کے لیے نمایاں ہوتے اور اپنے حصے کا رول ادا کر کے معدوم ہو جاتے ہیں۔'' ۳۰ؔ

کرداروں کی تعمیر و تشکیل اور ان کی توسیع میں مختلف اجزاء معاون ہوتے ہیں جس سے کرداروں کی زندگی کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ کرداروں کی تفہیم میں ان اجزاء کا ملحوظ رکھنا نہایت ضروری ہے۔ انہیں کی وساطت سے کرداروں کے درمیان تفریق کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ ناول کی ساخت میں توازن برقرار رکھنے کے لیے ان تمام تشکیلی عناصر کو ہنرمندی کے ساتھ برتا جاتا ہے جس سے کردار نگاری کی مختلف جہتیں سامنے آتی ہیں۔ بیانیہ طریقۂ کار میں کردار نگاری کو بہت اہمیت حاصل ہے کیوں کہ کرداروں کی پیش کش ان کا عمل، ردِ عمل، Stimulas (مہیج) پورے ناول پر محیط ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ اجزاء جس کے ذریعہ کرداروں کی تجسیم و تحلیل عمل میں آتی ہے درج ذیل ہیں۔

کرداروں کو دو طریقے سے بیان کیا جاتا ہے۔

۱۔ بلاواسطہ کردار نگاری (Direct Characterization)

۲۔ بالواسطہ کردار نگاری (Indirect Characterization)

(ا) بلاواسطہ/ براہ راست کردار نگاری

(Direct Characterization)

براہِ راست کردار نگاری میں راوی کردار کی تمام خصوصیات، اس کی خوبیوں اور خامیوں، اخلاق و عادات کو قلم بند کرتا ہے اور پھر قصہ کو آگے بڑھاتا ہے۔ مثال کے طور پر ''آخر شب کے ہم سفر'' کا اقتباس

ملاحظہ ہو:

''اوما کی شکل بہت معمولی تھی۔ باپ کی دولت وثروت کی وجہ سے اچھے رشتے اس کے لیے آسکتے تھے۔ لیکن وہ سیاست کے چکر میں مبتلا تھی۔ اوما دبلی ایک گول مٹول چہرے والی گدبدی سی لڑکی تھی۔ خلیق اور متواضع، گمبھیر اور تیز بین۔ لیکن اسے غصہ بہت جلد آجاتا تھا اور ماں باپ سمیت کوئی بھی اس کے خلاف مرضی کی کوئی بات اس سے کہتا تو وہ فوراً آگ بگولہ ہو جاتی تھی۔ میری بیٹی اپنی زندگی میں ایک ''بیک بینچر'' کبھی نہیں بنے گی۔ بیرسٹر اکثر سوچتے اور مزید فکرمند ہوتے رہتے۔ ڈھاکہ یونیورسٹی سے ایم۔اے کرنے کے بعد اس نے کچھ عرصہ گرلز اسکول میں پڑھایا تھا اور اسی زمانے میں صوبے کی کمیونسٹ تحریک میں شامل ہوگئی تھی۔ پھر بیرسٹر رائے سے اسے اعلیٰ تعلیم کے لیے انگلستان بھیج دیا تھا۔ وہاں کرشنا مینن کی انڈیا لیگ اور رجنی پام دت کی برطانوی کمیونسٹ پارٹی کی وجہ سے کڑوا کریلا نیم چڑھ چکا تھا۔ لندن اسکول آف اکنامکس سے ڈگری حاصل کرکے اوما چند روز قبل ڈھاکہ واپس آئی تھی۔''[۱۳]

اس اقتباس میں راوی نے براہ راست طریقہ سے کردار کا مکمل تعارف پیش کر دیا ہے۔

(۲) بالواسطہ کردار نگاری (Indirect Characterization)

اس میں راوی کرداروں کے ذریعہ ہی ان کی زندگی کے رموز و نکات، اتار چڑھاؤ، داخلی و خارجی کیفیات اور ان کی نفسیاتی توجیہات کو سامنے لاتا ہے اور اس کے لیے مختلف طریقۂ کار کا استعمال کرتا ہے جس سے کرداروں کا تفاعل ہوتا ہے۔ یہ اجزا یا طریقۂ کار درج ذیل ہیں۔

۱۔ جسمانی توضیحات (Physical Description)

۲۔ رویوں کے ذریعہ (Attitude Appearance)

۳۔ مکالمے (Dialogues)

۴۔ سوچ/خیال (Thoughts)

ا۔ جسمانی توضیحات (Physical Description)

اس میں راوی کردار کی حرکات وسکنات سے اس کے جسمانی خدوخال کو بیان کرتا ہے۔ خدیجہ مستور کا ناول ''آنگن'' سے مثال ملاحظہ ہو:

> ''عالیہ کو دیکھتے ہی دادی نے اپنے دونوں ہاتھ پھیلا دیئے۔ دبلے دبلے مرجھائے ہوئے ہاتھوں کی کھال لٹکی ہوئی تھی۔'' ۳۲

درج بالا اقتباس میں راوی نے کردار کی لٹکی ہوئی کھال کا بیان عمل کی حالت میں دکھایا ہے، یہ نہ کہہ کر کہ ''دادی اتنی بوڑھی ہوچکی تھیں کہ ان کے ہاتھوں کی کھال تک لٹک گئی تھی'' بلکہ بالواسطہ طریقہ اختیار کیا ہے۔

۲۔ رویوں کے ذریعہ (Attitude Appearance)

کرداروں کی تشکیل ان کے رویوں سے بھی ہوتی ہے جس میں ان کے برتاؤ سے اس بات کو ظاہر کیا جاتا ہے کہ ایک کردار دوسرے کردار کے تئیں کیا جذبات رکھتا ہے۔ اس کے خارجی اعمال، چہرے کے تاثرات اور لاشعوری حرکات سے اس کی ذہنی کیفیت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ کردار کے رویوں سے واقعات کا ارتقا بھی عمل میں آتا ہے۔ ''آخر شب کے ہم سفر'' کا اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''گھوڑا گاڑی سے اتر کر روزی سیدھی اپنے کمرے میں چلی گئی۔ رات کے ساڑھے نو بج چکے تھے لیکن ریورنڈ اور مسٹر بنرجی کھانے کی میز پر صبر کے ساتھ اس کے منتظر تھے۔ آج اس نے بہت ہی زیادہ دیر لگا دی تھی۔

اپنے کمرے میں جا کر پانی سے بھیگی ساری تبدیل کرنے کے بعد وہ جلدی سے آ کر میز پر بیٹھ گئی۔ مسز بنرجی فوراً کچن سے گرما گرم لوچیاں لے کر آئیں۔ ریورنڈ نے ماتھے پر انگلی رکھ کر گریس کی دعا کے لیے سر جھکایا۔ ان کی بیوی نے بھی سر جھکایا۔ روزی نے بھی۔ مگر کن انکھیوں سے اپنی رسٹ واچ دیکھتی رہی ——

ریورنڈ نے لقمہ بناتے ہوئے روزی کو دیکھا جو کھانا شروع کرنے کے بجائے ذرا بے چینی کے ساتھ چمچے سے کھیل رہی تھی۔'' ۳۳

روزی کا بہت دیر سے گھر آنا، کن انکھیوں سے رسٹ واچ کو دیکھنا اور بے چینی کے ساتھ چمچے سے کھیلنا، اس بات کا پیش خیمہ ہے کہ آئندہ کوئی ایسا واقعہ رونما ہونے والا ہے جس کے باعث روزی کا ذہن منتشر ہے۔ ہمت کو مجتمع کرنے کے لیے وہ بار بار پہلو بدلتی ہے اور آنے والے لمحہ کے لیے متفکر ہے۔

۴۔ مکالموں کے ذریعہ (Dialogues)

مکالمہ ڈرامے کا ایک اہم جز ہے لیکن دیگر اصناف بھی اس سے فائدہ اٹھاتی ہیں تا کہ کردار کے خیالات وجذبات کی بہتر ترسیل ہو سکے۔ لہٰذا اسی اعتبار سے ناول نگار مکالماتی انداز اختیار کرتا ہے۔ کردار کی ظاہری اور باطنی تعمیر میں مکالموں سے مدد لی جاتی ہے۔ مکالمہ وہ طریقۂ کار ہے جس میں کردار گفتگو کرتا ہے۔ مکالمہ کردار کے انتخاب الفاظ، جملے میں الفاظ کی ترتیب، آواز، اتار چڑھاؤ اور ڈکشن (Diction) پر مشتمل ہوتا ہے جس سے اس بات کا اندازہ لگایا جاتا ہے کہ کردار سنجیدہ ہے یا مزاحیہ، پسندیدہ ہے یا قابل نفریں، شرمیلا ہے یا بے باک وغیرہ۔ مکالموں کے ذریعہ درج بالا خصوصیات سے واقفیت فراہم ہوتی ہے اور اس سے کرداروں کی جسمانی، ذہنی اور جذباتی ردعمل کا بھی اظہار ہوتا ہے۔

میریم ایلٹ لکھتی ہیں کہ:

"Dialogue as one of the novelist's aids to characterization certainly deserve a section to itself as one of the most exacting techniques of fiction. In order to convey the sense of individual identity, the "dial plate" novelist as we have said, relies heavily on descriptions of appearance, on idiosyncratic gestures, cloths, action, habits, mannerism; while the inner workings' novelists like to record and analyse hidden movements of feeling and thought. Both, however, get many of their best effect through dialogue, an element which imports into the novel something of the dramatist's discipline and objectivity." [۳۴]

ترجمہ:''کردارنگاری کے لیے''مکالمہ''ناول نگار کی ایک امداد ہے جو یقیناً فکشن کی تمام تکنیک میں سب سے زیادہ لائق حصہ ہے۔کسی فرد کی شناخت کو منتقل کرنے کے لیے Dial Plate ناول نگار؛ جیسا کہ ہم نے کہا، ظاہری ہیئت کے بیان، مخصوص مزاج رکھنے والے کی حرکات وسکنات، لباس، اعمال واطوار اور انفرادی روش پر بہت زیادہ بھروسہ کرتے ہیں۔جبکہ داخلیت کی تشریح کرنے والے ناول نگار، احساسات وخیالات کے پوشیدہ لمحات کا

تجزیہ کرتے اور انہیں قلمبند کرتے ہیں۔اس طرح دونوں ہی اپنے اپنے طور پر مکالموں کے ذریعہ اپنا بہترین تاثر حاصل کرتے ہیں اور یہ ایک ایسا عنصر ہے جو ڈرامہ نگار کے ڈسپلن اور معروضیت کو ناول میں داخل کرتا ہے۔''

مثال کے طور پر ''آخر شب کے ہم سفر'' کا مکالماتی اقتباس:

''رات تم دیر سے آئے۔کیا پارٹی میں — اتنی دیر لگ گئی؟''

''رات — اوہ — ہاں — نہیں۔رات میں دیپالی کے یہاں چلا گیا تھا۔''

''دیپالی؟''

''ہاں کیا بھول گئیں اسے؟ دیپالی سرکار''۔

''مجھے معلوم نہیں تھا کہ نورالرحمٰن میاں کے زمانے کے بعد بھی تمہاری اس سے جان پہچان ہے۔''

''ایسی کوئی بات نہیں تھی جس کا تم سے ذکر کرتا۔دراصل وہ بھی کل ہی فرید پور سے لوٹی ہے۔اسٹیمر پر اس سے اتفاقیہ ملاقات ہوگئی۔''

''اوہ۔آئی سی''اوما نے زور سے چھری کانٹا پلیٹ پر پٹخی اور غصہ سے بیرے کو آواز دی — ''کریم خاں''۔بیرہ سرعت سے نمودار ہوا۔

''کریم خاں — روز منع کرتی ہوں کہ انڈا ہاف بائل مت کرو''غصے سے ان کا چہرہ ایک دم سرخ ہو چکا تھا۔'' ۳۵

''میں دیپالی سے شادی کر رہا ہوں''انڈے کا چمچہ سنبھالے اوما کا ہاتھ ہوا میں معلق ہو کر رہ گیا۔

''اس کے بغیر اگر میں جیتے جی مر گیا تو مومنٹ کا نقصان ہوگا''ریحان نے

مصنوعی سنجیدگی سے وضاحت کی۔ اوما اب عینک اتار کر بھونچکی سی اسے دیکھ رہی تھیں۔

''کیوں اوما؟''

''تم — تم ریحان۔ جب سے ہم کالج میں داخل ہوئے۔ لندن میں رہے ایک ساتھ سیاسی کام کیا۔ تم نے آج تک مجھ سے اپنا کوئی راز نہیں چھپایا تھا — پھر اتنی بڑی بات مجھ سے کیوں پوشیدہ رکھی —؟''

ریحان ذرا سرخ ہوگیا۔ ''عورتیں اوما'' — اس نے متانت سے کہا ''مانتا ہوں تم میری دوست، فلسفی اور گائیڈ ہو، مگر یہ میرا بہت ہی — بہت ہی ذاتی معاملہ تھا۔ اور میرا خیال تھا کہ ایک عورت دوسری عورت کے سلسلے میں کبھی غیر جانبدارانہ رائے نہیں دے سکتی۔''

''یہ تم میرے لیے کہہ رہے ہو؟ جو تم کو اپنا — اپنا — ''

''اوہ۔ کم آن اوما — مجھے افسوس ہے کہ تم کو میری اس راز داری سے دکھ پہنچا''

''کیوں''۔ اوما نے کرسی پر پہلو بدلا ''اگر مجھے پہلے ہی معلوم ہو جاتا کہ تم اسے پسند کرتے ہو تو میں پہلے سے دوگنا اس کا خیال کرتی۔ مجھے خود وہ لڑکی پسند ہے۔''[۳۶]

درج بالا مکالموں سے اوما کی دوہری شخصیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ ریحان کا دیپالی سرکار سے ملنا اور اوما کا اعتراض کرنا، ساتھ ہی چمچ کو پلیٹ پر پٹخنا اس بات کا اشارہ کرتا ہے کہ اوما ریحان کے لیے غیر معمولی طور پر Possessive ہے وہ ریحان کو دیپالی کے ساتھ برداشت نہیں کر سکتی اور اس پر اپنا حق سمجھتی ہے لیکن اوما دیبی ریحان کی ناراضگی بھی مول لینا نہیں چاہتی لہٰذا اپنے تاثرات کو اس طرح پیش

کرتی ہے گویا وہ حقیقت میں دیپالی کو پسند کرتی ہو۔ جبکہ بنوئے بابو (ڈاکٹر بنوئے چندر سرکار، دیپالی کے والد) اور اوما کی گفتگو سے مزید اس بات کی وضاحت ہو جاتی ہے کہ اوما رائے دیپالی کو ریحان کی زندگی سے نکالنا چاہتی ہے اور دیپالی کے لیے وہ حسد اور جلن کا مادّہ رکھنے لگی ہے۔ لیکن اس بات سے اتفاق کرنا بھی ضروری ہوگا کہ اوما کے کردار کی تشکیل خالص فطری انداز سے کی گئی ہے جو ہمیں حقیقی زندگی سے قریب معلوم ہوتا ہے۔

اوما رائے اور بنوئے بابو کے درمیان مکالمہ پر مشتمل اقتباس ملاحظہ ہو:

''مجھے وہ اپنی چھوٹی بہن کی طرح عزیز ہے۔ میں چاہتی ہوں کہ جلد از جلد اس کا اچھی جگہ بیاہ ہو جائے۔''

''جلد از جلد؟ — ابھی دو سال اس کے میوزک ڈپلوما میں باقی ہیں۔ پھر اس کی ضد ہے کہ ایم۔ اے کرے گی۔ ابھی اس کی عمر زیادہ نہیں ہے۔''

''نہیں جلد ہی وہ اپنے گھر چلی جائے تو بہتر ہے۔ آج کل زمانہ — ''

''بڑا خراب ہے؟'' بنوئے بابو ہنس پڑے ''آپ جیسی ترقی پسند یہ کہہ رہی ہیں''۔

''میں آپ کو قدامت پرست سمجھتی تھی مگر آپ شاید مجھ سے بھی زیادہ ترقی پسند ہیں''۔

''نہیں۔ میں پرانی وضع کا آدمی ہوں۔ مگر دیپالی کے خلافِ مرضی اس کا بیاہ ہرگز نہ کروں گا۔''

''اگر وہ آپ کے خلاف مرضی کرے تو؟''

''وہ کبھی ایسا نہیں کر سکتی۔ بڑی معصوم۔ سیدھی بچی ہے'' اوما ذرا مسکرائیں۔ بنوئے بابو نے ان کو تعجب سے دیکھا

''ہر باپ اپنی بیٹی کو معصوم سیدھی ننھی بچی ہی سمجھتا ہے۔''

''آپ کے والد بھی آپ کو یہی سمجھتے ہوں گے''بنوئے بابو نے ہنس کر جواب دیا۔

اومارائے لاجواب ہوگئیں۔

چند سیکنڈ بعد انھوں نے کہا''فرض کیجئے، دیپالی غیر فرقے میں شادی کرنا چاہے؟

''غیر فرقے میں؟ آپ کو یہ خیال کس طرح آیا؟''

''بنوئے بابو۔ وہ ایک مسلمان لڑکا نہیں ہے، کامریڈ ریحان۔ وہ شاید آپ کے یہاں کئی بار آچکا ہے۔ میں نے کچھ یوں ہی افواہ سنی تھی کہ —''

''افواہ —؟بنوئے بابو نے گھبرا کر پوچھا

''لیکن آپ نے کیا سنا؟''

''کچھ نہیں''اوما نے اطمینان سے صوفے پر پہلو بدل کر عینک اتاری۔ لگائی اور ذرا بے پرواہ آواز میں کہنے لگیں''دیپالی پچھلے سال جون میں بول پور سے گھر آنے کے بجائے سندربن چلی گئی تھی نا''۔

''سنتھال پرگنے —''بنوئے بابو نے تصحیح کرنا چاہی مگر اوما دیبی کہے گئیں۔''وہ سندربن گئی تھی نا۔ پچھلے سال جون میں۔ ریحان سے ملنے۔ آپ کو تو خیر معلوم ہی ہوگا۔ تب ڈیڈی کے کسی موکل نے ضلع کھلنا کے ایک ریلوے اسٹیشن پر شاید باگھیر ہاٹ پر ریحان کو اسے ٹرین پر سوار کراتے دیکھا تھا۔''

اچانک وہ سراسیمگی کے ساتھ بات ادھوری چھوڑ کر کھڑی ہوگئیں کیونکہ ان کو لگا جیسے بنوئے بابو پر دل کا دورہ پڑنے والا ہے۔ وہ بھونچکے سے انھیں تکے جا رہے تھے۔'' ۳۷

درج بالا اقتباس میں اوما دیبی کے اندازِ گفتگو سے اس کے ذہنی خلفشار کا اظہار ہوتا ہے کہ وہ کسی بھی قیمت پر اپنی خاموش محبت کے ہاتھوں مجبور، دیپالی کو ریحان سے دور کرنا چاہتی تھی تا کہ دیپالی کی شادی ریحان سے نہ ہو سکے۔ ان مکالموں میں لہجے کے اتار چڑھاؤ، اور aposiopesis (جملہ کو توڑ دینا یا ادھورا چھوڑ دینا اور کردار کے طرز بیان سے بات کو سمجھنا) کی تکنیک کے ذریعہ کردار کی سوچ اور اس کے عندیہ کو واضح کیا گیا ہے۔

۵۔ خیال/سوچ (Thoughts)

کرداروں کی سوچ اور ان کے خیالات کے ذریعہ سے ان کی شخصیت کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ یہ عنصر بھی کردار کی تشکیل میں معاون ثابت ہوتا ہے کیوں کہ بعض دفعہ کردار کے ظاہر سے اس کے باطن کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔ لہٰذا کردار کی سوچ یا خیال اس بات کا تعین کرتی ہے کہ وہ کس خوبی یا خامی کا مالک ہے۔

''آخر شب کے ہم سفر'' کی دیپالی جب سوچتی ہے:

> ''یہ میرا دیس یہ پدما اور میگھنا اور برہم پتر۔ یہ سنگیت، یہ مہمان کلاکار۔ یہ سب اسی طرح رہے گا۔ مجھے ڈرنے کی کیا ضرورت ہے۔ تاریک راتوں میں اہم سازشیں ہو رہی ہیں۔ پروفیسر مرتضیٰ حسین کو بھی شاید پوری طرح معلوم نہیں کہ ہم کیا کرنے والے ہیں۔'' ۳۸

دیپالی کی اس سوچ سے اس کے باہمت اور جرأت مندانہ کردار کا اظہار ہوتا ہے اور اس کا آخری جملہ ''ہم کیا کرنے والے ہیں'' تجسس پیدا کر دیتا ہے اور اسی پر واقعہ کے ارتقا کا انحصار ہے۔

دوسری مثال:

> ''میں۔ روزی شریلا بنرجی، ریورنڈ میتھو بنرجی کی بیٹی، انسان۔ محض ایک حقیر ہندوستانی ہوں۔ یہ دوسری بات ہے کہ حقیر ہندوستانی جہاں آرا بھی ہے۔ مگر

> نواب قمر الزماں چودھری اور بیرسٹر پری توش رائے اعلیٰ طبقے کے افراد ہیں اور ڈی۔ ایم سے برابری سے ملتے ہیں۔ جہاں آرا بیگم اور اومارائے کو فریڈا کینٹ ویل اپنے ہاں ڈنر پر بلاتی ہیں اور ان کے گھر جا کر ڈنر کھاتی ہیں اور میں محض ان کے پروردہ نیٹو پادری کی لڑکی ہوں۔'' ۳۹

اس اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ روزی احساس کمتری کا شکار ہے اور طبقاتی کشمکش نے اس کے ذہن کو متاثر کیا ہے۔

درج بالا تمام نکات کردار کی داخلی کیفیات سے متعلق ہیں لیکن کردار کا خارجی ماحول اس کی تزئین و آرائش بھی کردار کی شخصیت کا غماز ہوتا ہے۔ انسان اپنے گھر اور ارد گرد کے ماحول کو اپنی پسند اور ناپسند کے مطابق سنوارتا اور سجاتا ہے۔ چنانچہ کردار کو سمجھنے میں ماحول سے بھی مدد لی جاتی ہے۔

مثال کے طور پر ''توبۃ النصوح'' کے کردار کلیم کے کمرے کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے۔؛

> ''صدر کی جانب گجرات کا نفیس قالین بچھا ہوا، گاؤ تکیہ لگا ہوا، سامنے اگالدان، لبِ قالین پیچوان۔ چوکیوں کے گرداگرد کرسیاں تھیں تو لکڑی کی لیکن آئینہ کی طرح اور چمکتی ہوئی۔ چھت میں پٹاپٹی کے گوٹ کا پنکھا لگا ہوا۔ ہلانے کے واسطے نہیں بلکہ دکھانے کے لیے۔ اس کے پہلوؤں میں جھاڑ، جھاڑوں کے بیچ بیچ میں رنگ برنگ کی ہانڈیاں۔ چھت کیا تھی بلا مبالغہ آسمان کا نمونہ تھا.......... آمنے سامنے دو میزیں لگی ہیں۔ ایک پر گنجیفہ، شطرنج، چوسر، تاج، کھیل کی چیزیں اور ارگن باجے رکھے تھے۔ دوسری پر گلدان، عطردان وغیرہ کے علاوہ ایک عمدہ طلائی جلد کی موٹی سی کتاب نصوح نے نہایت شوق سے اس کتاب کو کھولا تصویروں کا البم تھا۔'' ۴۰

اس اقتباس سے کلیم کے ذوق اور فنونِ لطیفہ سے اس کی دلچسپی کا اندازہ ہوتا ہے۔

کردار نگاری کے ان تمام داخلی اور خارجی تجربات سے ناول تشکیل پاتا ہے۔ انہیں کے ذریعہ ناول کے معنی خیز فارم کی تعمیر ہوتی ہے اور نقاد کو ناول کی تفہیم میں مدد ملتی ہے۔

اردو ناول میں کرداروں کے متعلق ہر دور میں رویے تبدیل ہوتے رہے ہیں۔ ابتدائی ناولوں میں صفاتی کردار پیش کیے گئے اور ایسے ناول لکھے گئے جن میں کردار یا تو خوبیوں کا مجموعہ ہوتا یا خامیوں کا مجسمہ۔ اس دور کے ناولوں میں کردار کے فنی محاسن و معائب کی طرف توجہ نہیں دی گئی۔ کرداروں کی تخلیق میں براہ راست طریقہ کار اپنایا گیا۔

ترقی پسند ناول نگاروں کے یہاں کردار سماجی روایات، ظالم و مظلوم کی کشمکش اور قربانی کے جذبے سے معمور نظر آتے ہیں۔ بنظر غائر دیکھا جائے تو اس دور میں کرداروں کی فنی تجسیم پر زور نہیں دیا گیا۔ لیکن کرداروں کی پیش کش کے لیے ایسی فضا تخلیق کی گئی جس میں وہ کردار اپنے ماحول سے ہم آہنگ نظر آنے لگے اور اسی کے باعث اردو ناول میں یہ کامیاب کردار کے طور پر سامنے آتے ہیں۔

زمانے کی تبدیلی کے ساتھ ضروریات زندگی کا دائرہ بھی وسیع ہوتا گیا۔ مختلف اشیا کی ایجادات نے انسان کے سوچنے کا طریقہ بدل دیا۔ ماڈی چیزوں کا غلبہ ہونے لگا۔ حقیقی زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کے پیش نظر ناول کے کرداروں کو بھی اسی اعتبار سے خلق کیا گیا۔ کردار کے خارجی عوامل کے ساتھ ساتھ داخلی محرکات کو بھی بیان کیا گیا اور موضوع کی نوعیت تبدیل ہونے کی وجہ سے کرداروں کی پیش کش میں بھی تبدیلی آئی۔ جدید ناول نگاری کے دور میں کرداروں کو فنی نقطۂ نظر کے تحت تشکیل دیا گیا جس سے کردار حقیقی زندگی سے قریب معلوم ہونے لگے۔ بالواسطہ کردار نگاری کے ذریعہ ان تمام tools کو بروئے کار لایا گیا جس سے کردار کی داخلی کیفیات کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکے۔

اس کے ساتھ ایسے ناول بھی لکھے گئے جن میں کرداروں کو تاثراتی طور پر پیش کیا گیا۔ ناول میں

کردار کی حیثیت معدوم ہو کر رہ گئی۔ کردار کو علامتی پیرایے میں ڈھال کر اس کے ذریعہ معاشرے میں موجود مسائل کو بیان کیا اور کردار کو محض آلہ کار کے طور پر استعمال کیا گیا۔لیکن مابعد جدید دور میں کرداروں نے اپنی وضع قدیم اختیار کر لی اور انہیں دوبارہ زندگی کے اظہار کا وسیلہ بنا کر ناول تخلیق کیے گئے۔مختلف تکنیک اور نقطہ ہائے نظر کے تحت کردار پر نئے نئے تجربات کیے گئے۔ٹکنولوجی کی اجارہ داری، جنریشن گیپ، جنسیت، اقتدار پرستی اور تیز رفتار زندگی میں پیدا ہونے والے مسائل نے کس طرح انسانی جذبات واحساسات کو مختل کر دیا ہے، اس کے تناظر میں کرداروں کی تجسیم کی گئی۔

غرض یہ کہ جیسا کہ کہا جا رہا ہے اکیسویں صدی فکشن کی صدی ہے اور جس طرح افسانہ میں کرداروں پر مختلف قسم کے تجربات کیے جا چکے ہیں جن سے اردو ناول ابھی مبرا ہے تو یہ امید کی جا سکتی ہے کہ اردو ناول کا مستقبل کرداروں کے حوالے سے مزید نئے تجربات سے ہمکنار ہوگا۔

زمان ومکاں

زمان کو وقت سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ وقت کا استنباط زمان کے وسیع تناظر میں کیا جاتا ہے اور مکان یا جگہ، مقام یا جائے وقوعہ کا تعین کرتا ہے۔ ناول میں زمان ومکاں کی کارفرمائی بھی لازم وملزوم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ چونکہ ناول کا کینوس زمان ومکاں کے محدود دائرے پر مشروط نہیں ہوتا۔ یہ چند ماہ یا چند سال سے مستثنٰی آفاقی اصولوں پر مبنی ہوتا ہے۔

Bryan Appleyard، Sunday Times میں لکھتے ہیں کہ:

"We tell stories to ourselves' of our journey from birth to death, friends, families who we are and who we want to be, or public stories about history and

politics, about our country, our race or our religion. At each moment of our lives these stories place us in space and time." [۱۲]

ترجمہ:''ہم خودکو پیدائش سے موت تک کے سفر کی، احباب کی، موجودہ اور ممکنہ خاندان کی یا جو کچھ ہم ہونا چاہتے ہیں یا اپنے ملک، تاریخ، سیاست، اپنی نسل اور اپنے مذہب کی عوامی کہانیاں سناتے ہیں اور یہ تمام قصے زندگی کے ہر ایک موڑ پر ہمیں زمان و مکان میں نقش کر دیتے ہیں۔''

انسانی زندگی زمان و مکاں کے تعین سے عبارت ہے۔زمان و مکاں کا تصور ابتدائے آفرینش سے انسانی فکر کا حصہ ہے اس میں مکان کا تعین ،قدرے آسان ہے۔لیکن وقت انسانی گرفت سے بالاتر ہے یہی وجہ ہے کہ وقت کی تفہیم کا ایک متعین زاویہ طے نہیں ہو پایا۔دوسرے علوم وفنون کی طرح فکشن میں بھی زمان و مکاں کو ایک مستند حیثیت حاصل ہے۔فکشن میں تمام واقعات زمان و مکاں کے حدود میں رونما ہوتے ہیں۔لیکن یہ ضروری نہیں کہ زمان و مکاں میں تسلسل وتواتر برقرارر ہے۔

اس کے علاوہ اس بات کا تعین بھی کیا جاتا ہے کہ ناول میں پیش کردہ واقعات کا زمانی عرصہ کتنا ہے۔ Shlomith Rimmon-Kenan اپنی کتاب Narrative Fiction میں لکھتے ہیں کہ:

"Time in general may be viewed in three aspects: order, duration and frequency. Statements about order would answer the questions ""when? in terms of like: first, second, last, before, after etc. Statement about duration would answer the

question "how long? in terms of like an hour, a year, long, short, from x till y etc. Statements about frequency would answer the question in term like: x time a minute, a month, a page." ۴۲

ترجمہ۔؛ ''وقت کا عام طور پر تین پہلوؤں سے جائزہ لیا جاتا ہے۔ ترتیب، مدّت اور تعدّد۔ ''کب''؟ کے سوالات کا جواب ترتیب سے متعلق بیانات ہوں گے۔ مثال کے طور پر۔ پہلا، دوسرا یا آخری، قبل یا بعد وغیرہ۔ مدت کے متعلق بیان کا جواب ہوگا ''کتنے عرصہ کا؟'' مثال کے طور پر۔ ایک گھنٹہ، ایک سال، طویل، مختصر، فلاں سے فلاں تک وغیرہ۔ تعدّد کے متعلق بیانات کا جواب ہوگا ''کتنی بار؟'' مثلاً فلاں وقت یا ایک منٹ، ایک مہینہ یا ایک ورق۔''

order، Durationاور Frequency تین اہم پہلو ہیں جن کی وساطت سے ناول کے کینوس پر موجود واقعات کا عرصہ متعین کیا جاتا ہے اور یہ اندازہ لگایا جاتا ہے کہ واقعہ میں مدّت، تسلسل اور تعدّد کی نوعیت کیا ہے۔ آیا وہ ڈھائی ہزار سالہ تاریخ پر مشتمل ہے یا چند سالوں پر۔ کسی کردار کی زندگی کے متعلق بیان کیا جا رہا ہے تو اس کی پیدائش سے موت تک کا عرصہ کتنا ہے۔ سکنڈ، منٹ اور گھنٹہ کے اعتبار سے دن اور رات کا گردش کرنا واقعات میں پے در پے وقوع پذیر ہوتا ہے۔ واقعہ کب، کتنے عرصہ میں اور کس وقت عمل میں آیا۔ زمان ان تمام متعلقین کا احاطہ کرتا ہے۔

مثال کے طور پر ''آگ کا دریا'' ڈھائی ہزار سال پر مشتمل واقعات کا مجموعہ ہے جب کہ راجندر سنگھ بیدی کا ناول ''ایک چادر میلی سی'' چند سالوں پر۔ ''آنگن'' ناول میں ماضی کے طویل واقعات ایک تہائی رات پر مبنی ہیں اور دوسری طرف ''لندن کی ایک رات'' کے تمام واقعات کا انحصار ایک ہی رات پر

ہے۔ زاہدہ زیدی کا ناول ''انقلاب کا ایک دن'' محض ایک دن کی کہانی ہے اور کرشن چندر کا ناول ''شکست'' تین ماہ کا احاطہ کرتا ہے۔

اردو ناول میں زمانی ساخت کے حوالے سے مختلف تجربات کیے جاتے رہے ہیں۔ ابتدائی ناولوں میں واقعات کو زمانی تسلسل و تواتر کے ساتھ بیان کیا جاتا تھا جس سے قصہ ایک مخصوص پیٹرن (Pattern) کے تحت ارتقا پذیر ہوتا تھا۔ ناول کے آغاز، عروج، انجام میں زمانی وحدت (Time sequence) ہوتی تھی۔ مثال کے طور پر مراۃ العروس، فسانہ آزاد، گئودان وغیرہ۔ یوں تو بعد کے دور میں بھی ایسے ناول لکھے گئے جن میں زمانی تسلسل کو برقرار رکھا گیا ہے لیکن ان میں انداز بیان کے مختلف طریقوں سے متن میں حسن پیدا کیا گیا جس سے بظاہر تو قصہ ترتیب وار ارتقائی منازل طے کرتا ہے مگر اس کی فضا، ماحول اور مختلف تکنیک سے واقعات میں فنی تہہ داری پیدا ہو جاتی ہے۔ مثال کے طور پر شوکت صدیقی کا ناول ''خدا کی بستی''، عبدالصمد کا ''دوگز زمین''، پیغام آفاقی کا ''مکان''، بانو قدسیہ کا ''راجہ گدھ'' وغیرہ۔

اردو ناول کے ارتقائی سفر میں اس عمومی طریقۂ کار سے گریز کیا گیا اور زمانی ساخت میں پہلا تجربہ شعور کی رو کو قرار دیا گیا۔ چونکہ فن کار فن پارے میں تکنیک کو کسی سوچے سمجھے منصوبے کے تحت شامل نہیں کرتا بلکہ متعینہ موضوع بذات خود متن کی مخصوص پیش کش کا تقاضا کرتا ہے اور نقاد اپنے نقطہ نظر کے مطابق فن پارے کے محاسن و معائب کو اجاگر کرنے کے ساتھ ساتھ مختلف جہات سے اس کا مطالعہ بھی کرتا ہے۔ ایک عہد کے ختم ہونے اور دوسرے عہد کے آغاز کی بہترین تشکیلی صورت کی نمایاں مثال قرۃ العین حیدر کے ناول ''آگ کا دریا'' میں پائی جاتی ہے جس میں مختلف عہد کی پیش کش اس بات کی غماز ہے کہ راوی ناول کے واقعات کو طویل زمانی عرصہ پر پھیلا سکتا ہے اس کے لیے راوی کو کردار اور طرز بیان پر خاص توجہ دینی ہوتی ہے۔ تا کہ واقعات کی تمام کڑیاں آپس میں مربوط نظر آئیں۔ اس لحاظ سے قرۃ العین حیدر نے اپنے اس ناول میں زمان کو فطری بہاؤ پر تشکیل دیا گیا ہے۔ یکا یک قدیم ویدک دور کا اختتام اور عہد وسطیٰ کا

آغاز اس طرح ہوتا ہے۔ مثال:

''سرجو کی موجیں گوتم نیلمبر کے اوپر سے گزرتی چلی گئیں اور ابوالمنصور کمال الدین نے کنارے پر پہنچ کر اپنا شیام کرن گھوڑا برگد کے درخت کے نیچے باندھا اور چاروں اور نظر ڈالی۔ اس کی تھکی ہوئی آنکھوں کو یہ جگہ بڑی سہانی معلوم ہوئی۔'' ۴۳؎

درج بالا اقتباس میں سرجو کی موجوں کا گوتم کے اوپر سے گزرنا اور کمال کا درخت کے نیچے گھوڑا باندھنا بالکل مختلف واقعہ ہیں جن میں منطقی ربط تو نہیں ہے لیکن غور کیا جائے تو قاری کو کردار اور ماحول سے اس بات کا اندازہ بخوبی ہو جاتا ہے کہ ایک عہد کا خاتمہ ہو چکا ہے۔ گویا درج بالا اقتباس زمان کی تبدیلی کی طرف نشاندہی کرتا ہے۔ شعور کی رو کے ذریعہ سے بھی ناول میں زمانہ کو تشکیل دیا جاتا ہے۔ جس میں کردار کے ذہن میں آنے والے خیالات کی رو غیر منطقی ہوتی ہے اور وہ لمحہ ماضی، حال اور مستقبل کے متعلق بھی سوچنے لگتا ہے۔ اس ضمن میں قاضی افضال حسین لکھتے ہیں کہ:

''لمحے کو طول دینے کا ایک طریقہ جو ہمارے فکشن میں بہت مقبول ہوا شعور کی رو کی تکنیک کہلاتا ہے۔ جس میں لمحۂ موجود پر ماضی اور حال دونوں جمع ہو جاتے ہیں۔ یہ لمحۂ موجود کی دونوں قسموں میں توسیع کی عام اور بہت مقبول تکنیک ہے۔'' ۴۴؎

ناول میں وقت کا پیمانہ منشاء مصنف کے مطابق پھیلتا اور سمٹتا رہتا ہے۔ شعور کے ذریعہ ناول نگار ذہنی بہاؤ کے پیش نظر واقعات کو بیان کرتا ہے۔ اسی لیے واقعات کا دائرہ کبھی ایک دن پر محیط ہوتا ہے تو کبھی صدیوں پر۔ ناول میں زمان کی شناخت یا تو تاریخی ترتیب سے کی جاتی ہے یا دیگر ذرائع سے مثلاً موسم کی تبدیلی، کوئل کی کوک، آموں کا پکنا، سوکھے ہوئے پتوں کا بکھرنا، ہوا میں خنکی کا احساس وغیرہ سے وقت

کے تغیر کا احساس ہوتا ہے۔

تاریخی ترتیب کی مثال:

''چند لمحے خاموش کھڑے رہنے کے بعد انھوں نے رومال نکال کر ماتھے کا پسینہ خشک کیا اور بولے'' آج یعنی ۱۳ رمئی ۱۹۱۳ء کو روشن آغا کو فوت ہوئے تین ماہ مکمل ہوئے ہیں۔ میں خاندانی روایات کے مطابق اور اس حیثیت کی رو سے جو مجھے سونپی گئی ہے نواب غلام محی الدین خان آف روشن پور کے روشن آغا کے لقب کا صحیح حق دار ہونے کا اعلان کرتا ہوں۔'' ۴۵

ایک اور اقتباس ملاحظہ ہو:

''چار اگست ۱۹۱۴ء کو جنگ کا اعلان کیا گیا۔ پانچ دن کے بعد بریگیڈ کو کوچ کا حکم ملا۔ تمام صفوں میں خوشی کی لہر دوڑ گئی۔'' ۴۶

درج بالا اقتباسات کی متعینہ تاریخ سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ زمانہ ہندوستان پر انگریزی حکومت کا زمانہ تھا۔

بالواسطہ طریقۂ کار کی مثال ملاحظہ ہو:

''نیلے جنگلوں سے ڈھکے ہوئے دور استادہ سلسلہ ہائے کوہ، دھان کے کھیت، ندی کا چمکیلا پانی، لکڑی کے چھوٹے چھوٹے پل، ناشپاتیوں کے جھنڈ، شفق کے ذریں دام میں گرفتار نظر آئے۔'' ۴۷

دھان کے کھیت اور ناشپاتیوں کے جھنڈ سے مخصوص موسم کا اندازہ ہوتا ہے۔

زمانہ کا ادراک کردار کی سوچ اور ان کی ذہنی کیفیات کے توسط سے بھی کیا جاتا ہے جس میں کردار اپنے ماضی سے متعلق واقعات کو یاد کرتے ہیں اور اس طرح زمانی ترتیب الٹ جاتی ہے یا واقعہ کے

درمیان میں یہ سلسلہ منقطع ہو جاتا ہے اور کردار زمانہ ماضی کے متعلق سوچنے لگتا ہے۔ اس تکنیک کو فلیش بیک کی تکنیک کہا جاتا ہے۔

خدیجہ مستور کا ناول ''آنگن'' سے اقتباس ملاحظہ ہو:

''اس نے گھبرا کر آنکھیں بند کرلیں۔ نیند تو اب کوسوں دور تھی پر ماضی کی یادیں اس کی رات کٹوانے کے لیے پاس آ بیٹھی تھیں۔

وہ ایک اجاڑ ضلع تھا۔ سرخ سرخ اینٹوں کے مکان اس طرح بنے ہوئے تھے کہ کسی ترتیب کا خیال ہی نہ آتا۔ بس ایسا محسوس ہوتا کہ کسی نے اٹھا کر بکھیر دیئے ہیں۔ وہاں اس چھوٹی سی جگہ میں کتنے بہت سے مندر تھے۔ اس کے سنہرے عکس سر اٹھائے جیسے بھگوان کی پرارتھنا کرتے رہتے۔ مندروں میں صبح شام گھنٹے بجتے۔ پجاریوں کے بھجن گانے کی مدھم مدھم آواز گھر تک آتی۔ وہاں درخت کس قدر تھے۔ دھول سے اٹی ہوئی کچی سڑکوں پر دونوں طرف آم، جامن اور پیپل کے گھنے درخت تھے۔ ان درختوں کے سائے میں راہ گیر انگوچھے کی گھٹڑیاں سر کے نیچے رکھ کر مزے سے سویا کرتے۔ ان دنوں بہار کا موسم تھا۔ آموں میں بور آچکا تھا۔ کوئل ہر وقت کوکا کرتی۔ انہیں دنوں تو وہ وہاں آئی تھی۔ جب اس نئی جگہ ابا کا تبادلہ ہوا تو اس نے محسوس کیا کہ وہ بالکل تنہا اور اداس ہے۔ وہیں اس کا شعور جاگا تھا اور کچھ سوچنے سمجھنے کی صلاحیت نے جنم لیا تھا۔'' ۴۸

درج بالا اقتباس میں ماضی کے واقعات کی ابتداء ہوتی ہے جس کا گزران محض ایک رات کا تہائی حصہ ہے۔ اتنے مختصر عرصے میں واقعات کو صفحہ ۸ سے ۶۷ تک پھیلایا گیا ہے اور اسی عرصہ میں کردار اپنی

شعوری سطح سے آگہی حاصل کر کے بلوغت کے عبوری دور سے گزرتا ہے۔ واقعات کا یہ طویل عرصہ ایک مختصر وقت پر مشتمل ہے جس میں راوی نے لمحۂ موجود (حال) کو روک کر زمانۂ ماضی کے حوالے سے واقعاتی ارتقاء کو پیش کیا ہے۔ ایک طویل عرصہ (ماضی) کے بعد یہ سلسلہ ٹوٹ جاتا ہے اور واقعہ کو حال کی وساطت سے بیان کیا جانے لگتا ہے۔ راوی کو وقت کے فطری رفتار پر مکمل اختیار حاصل ہوتا ہے۔ وہ زمانی و مکانی قید و بند سے آزاد قصہ کو ماضی یا مستقبل میں بیان کرنے کے علاوہ اس کو درمیان میں روک کر کسی صورت حال یا کسی کردار کے احساسات و جذبات کو بھی بیان کرنے لگتا ہے۔ حال کو درمیان میں روک کر تخیلات کے ذریعہ بھی وقت کی توسیع کی جاتی ہے/ پھیلایا جاتا ہے۔

عبداللہ حسین کے ناول ''باگھ'' کا مرکزی کردار اسد جو تیرا کی میں مشاق تھا اپنی اس مہارت کے باعث تخیلاتی محل تعمیر کرنے لگتا ہے جس کو عبداللہ حسین نے اس طرح رقم کیا ہے:

''پھر اس نے دیکھا کہ وہ عظیم شخصیت اس کو انعامی کپ پیش کر رہی ہے اور بیسیوں مہربان چہروں والے، خوبصورت چشمے لگائے ہوئے خوش لباس لوگ شفقت سے اسے دیکھ رہے ہیں — یہاں سے اسے ایک نئی ڈگر مل گئی اور وہ سوچے سمجھے بغیر اس پہ نکل پڑا۔ اس نے دیکھا کہ وہ ایک جہاز کے عرشے پہ کھڑا ہے اور اس نے نیلے رنگ کے ریشم کا جانگیہ پہن رکھا ہے۔ جب کہ سمندر پہ دھوپ چمک رہی ہے۔ اچانک اس کو دور ایک جزیرہ دکھائی دیا اور وہ کسی کو بتائے بغیر ہوا میں ہاتھ سیدھے کر کے سمندر میں کود گیا۔ ایک طاقتور مچھلی کی طرح کبھی سطح سمندر کے نیچے کبھی اوپر تیرتا ہوا جزیرے کی طرف بڑھنے لگا مگر جزیرہ جو پہلے وہاں سے قریب معلوم ہوتا تھا اب پیچھے ہی پیچھے ہٹنے لگا۔ مگر پریشانی یا گھبراہٹ کے نام سے وہ واقف نہ تھا۔ تن تنہا وہ جوش کھاتے ہوئے

سمندر سے لڑتا، غوطہ لگا کر لہروں کی دیواروں کے نیچے سے نکلتا ایک دن اور ایک رات تک مسلسل اور بے تکان تیرتا رہا۔ حتیٰ کہ اگلے روز صبح صادق کے وقت جزیرے کے ساحل پر جا کھڑا ہوا۔'' ۴۹

ایک اور مثال جس میں وقت کو روک کر صورت حال کا بیان کیا گیا ہے۔ ''اداس نسلیں'' میں راوی نے واحد متکلم کی آنکھ سے روداد (Description) کو پیش کرنے کے لیے وقت کے دورانیہ کو روک دیا ہے۔ مثال:

''آہستہ آہستہ اس پر لڑکپن کی اداسی اترائی اور ارد گرد باتیں کرتے ہوئے اور باتیں سنتے ہوئے تمام آدمیوں کو وہ خاموش رقابت کے احساس کے ساتھ دیکھنے لگا۔ دائیں طرف نواب صاحب، ان کی ساتھی ادھیڑ عمر خوبصورت عورت، دو انگریز اور ایک ہندوستانی چھوٹے سے دائرے میں بیٹھے تھے۔ ہندوستانی متواتر باتیں کر رہا تھا اور اس کے ساتھی دلچسپی سے سن رہے تھے۔ جب وہ آیا تو لنگڑا کو چل رہا تھا۔ سب لوگ بڑے تپاک سے اسے ملے تھے۔ چیف کمشنر اور مہاراج کمار کے بعد اس کی کار سب کاروں سے اونچی اور چمکدار تھی اور اس کے پہیوں کے تار بجلی کی روشنی میں چمک رہے تھے۔ اس وقت اس کی ٹانگ، جو خراب تھی، بالکل سیدھی، اکڑی ہوئی کرسی پر سے نیچے سبزے تک آرہی تھی لیکن اس کی باتوں کے ہلے میں کوئی اس کی ٹانگ سے دلچسپی نہ لے رہا تھا۔'' ۵۰

واقعہ کو روک کر روداد کا بیان دیگر ناولوں میں بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ ناول کا آغاز، عروج اور انجام کو بالترتیب بیان نہ کر کے کبھی عروج، تو کبھی انجام کے ذریعہ قصہ کی ابتداء کی جاتی ہے یا درمیان سے اس کو

بیان کیا جاتا ہے۔جس سے زمانی ترتیب الٹ جاتی ہے۔عبداللہ حسین کا ناول ''قید'' اس کی بہترین مثال ہے جس میں رضیہ سلطانہ کا تین لوگوں کو قتل کرنے کا واقعہ پہلے اور قتل کا سبب بعد میں بیان کیا گیا ہے۔

وقت کے ضمن میں یہ طریقۂ کار بھی اختیار کیا جاتا ہے کہ ماضی میں رونما ہونے والے واقعات کو کردار کی زبانی حال میں اس طرح بیان کرنا کہ وہ حال کا ہی حصہ معلوم ہونے لگتے ہیں۔اس طرح وقتاً فوقتاً زمانہ حال اور ماضی کے گرد گردش کرتا نظر آتا ہے۔مثال کے طور پر ''امراؤ جان ادا'' میں امراؤ جان اپنی روداد زندگی بیان کرتی ہے اور درمیان میں رک کر مرزا رسوا سے گفتگو بھی کرتی جاتی ہے۔

علامتی ناول میں زمان کی کارفرمائی خارجی مظاہر سے مبرا ہوتی ہے لیکن حالات و واقعات کے طرزِ بیان اور اس میں مضمر عوامل اور علائم کے ذریعہ زمان کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔مثال کے طور پر ''خوشیوں کے باغ'' میں بظاہر تو اس بات کی نشاندہی نہیں کی گئی کہ ناول میں پاکستان کے تناظر میں ہونے والے مختلف سیاسی و معاشرتی مسائل اور پیچیدگیوں کو اجاگر کیا گیا ہے۔لیکن اس دور کے حالات سے نبرد آزما کردار ''میں'' کی وساطت اور طریقۂ اظہار سے زمان کی شناخت کی جاتی ہے۔

زمانی تسلسل کو توڑنے یا برقرار رکھنے کے لیے دیگر تکنیک کا بھی استعمال کیا جاتا ہے جو واقعہ کو ایک نئے طور سے متعارف کراتا ہے۔خارجی عوامل کے پیشِ نظر وقت ایک سیل رواں کی مانند ہے جو بالترتیب ارتقا پذیر ہوتا ہے جبکہ داخلی عناصر اس تخصیص سے عاری ہوتے ہیں۔ان میں حال، ماضی اور مستقبل خلط ملط ہوتے رہتے ہیں۔

انگریزی ناول نگاری کا دائرۂ تکنیکی تجربات کے اعتبار سے نہایت وسیع ہے اور اردو ناول محض چند تکنیک سے آشنا نظر آتا ہے۔اردو ناول نگاری میں زمانی ترتیب کا پلٹ دینا فقط ماضی اور حال سے تعلق رکھتا ہے جبکہ انگریزی میں ماضی اور حال کے ساتھ مستقبل کی شمولیت بھی ہوتی ہے۔لہٰذا اسی اعتبار سے Fore Shadowing (پیشگی کا ظہور پذیر ہونا) اور Flash Forward (پیشگی یا ہونے والے

واقعہ کی علامات کا ظاہر ہونا) کا استعمال انگریزی ناولوں میں کیا جاتا رہا ہے لیکن اردو ناول میں Flash Forward کی مثال دیکھنے کو نہیں ملتی جبکہ Fore Shadowing کی مثال خال خال ملتی ہے۔

مکاں

مکاں کا تعلق جگہ سے ہوتا ہے یعنی واقعہ یا قصہ کس مقام پر پیش آیا۔ جائے وقوع کس شہر یا کس ملک سے تعلق رکھتی ہے۔اس بات کو واضح کرنے کے لیے بیان کنندہ یا تو براہ راست طریقہ سے ملک یا شہر کا نام متعین کر دیتا ہے یا پھر بالواسطہ طریقہ کار کا استعمال کرتا ہے جس میں تہذیب وثقافت، آب وہوا، رنگ ونسل، معاشرت، جغرافیائی حالات کے بیان سے مدد لیتا ہے۔

براہ راست طریقۂ کار کی مثال:

''بہار شریف سے پچھم پندرہ میل پر ایک چوراہا ہے جس کے اتر جانب چار میل کچے رستے پر چلنے کے بعد ایک مشہور گاؤں ہے بین۔ یہ کوئی مردم خیز گاؤں تو نہیں لیکن اس میں ایک مرد پیدا ہوا تھا شیخ الطاف حسین جس کے نام سے گاؤں کا نام زندہ وتابندہ رہے گا۔'' [۵۱]

بالواسطہ طریقۂ کار کی مثال:

''ارے تم؟ کب آئے، کیسے پہنچے، کونسی سپیشل سے؟ حملہ تو نہیں ہوا تھا'' ایک دم سے اتنے بہت سے سوال۔ ملنے والے کو صحیح سالم دیکھ کر کتنی حیرت ہوتی اور کتنی خوشی۔ پھر تھوڑی سی رقت، تھوڑا بے سروسامانی کا تذکرہ۔اس حد تک ایک دوسرے سے ملنا کتنا اچھا لگتا تھا۔ بچھڑے ہوئے اس حد تک خلوص سے ملتے تھے۔مگر جب درمیان میں تھوڑی مدد اور سہارے کا سوال آجاتا تو پھر

اس تیزی سے یار ایک دوسرے سے کٹی کاٹ جاتے۔کون کس کی مدد کرتا۔
سب کو اپنی اپنی پڑی تھی۔'' ۵۲

درج بالا اقتباس تقسیم ہند کے موقع پر مہاجرین کا پاکستان منتقل ہونے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ لہٰذا اسی اعتبار سے جائے وقوع پاکستان کو قرار دیا جائے گا۔

ان تمام مباحث کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ناول کی شعریات نہ تو جامد اصولوں کی متحمل ہوتی ہے نہ متعین کردہ قواعد وضوابط کی پابند اور نہ ہی اس میں سائنسی طریقۂ کار کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ بلکہ ناول کی افہام وتفہیم کا دائرہ اس سے ماخوذ مختلف نکات پر مبنی ہوتا ہے جو اپنی حدود سے بالاتر ہے۔ ناول کی ساخت میں، پلاٹ، کردار اور زمان ومکاں اساسی حیثیت رکھتے ہیں اور انہیں کی بنیاد پر دیگر فنی لوازمات کا مطالعہ کیا جاتا ہے جو آئندہ صفحات میں زیر بحث آئے گا۔

حواشی

۱۔ WWW.oxforddictionaries.com

۲۔ WWW.freedictionary.com>structure

۳۔ ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات،گوپی چند نارنگ،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶، ۱۹۹۳،ص ۴۱

۴۔ A Dictionary of linguistic and phonetic,David crystal,edition 6thBlack well publishing, Australia 2008,p.268

۵۔ ایضاً،ص ۳۵۰،۳۵۱

۶۔ ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات، گوپی چند نارنگ،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۳،ص ۶۱، ۶۲

۷۔ اردو کے پندرہ ناول،اسلوب احمد انصاری، یونیورسل بک ہاؤس علی گڑھ،۲۰۰۳،ص ۸

۸۔ کارگہ کوزہ گراں،عقیل احمد صدیقی، براؤن بک پبلی کیشنز، نئی دہلی،۲۰۱۴،ص ۲۷۸

۹۔ اردو کے پندرہ ناول،اسلوب احمد انصاری، یونیورسل بک ہاؤس علی گڑھ،۲۰۰۳،ص ۱۶۳

۱۰۔ خوشیوں کا باغ،انور سجاد،شعور پبلی کیشنز، دریا گنج، نئی دہلی،۱۹۸۱،ص ۱۴

۱۱۔ اردو کے پندرہ ناول ،اسلوب احمد انصاری،یونیورسل بک ہاؤس،علی گڑھ ۲۰۰۳، ص ۳۲۲۔۳۲۳

۱۲۔ ایضاً،ص ۳۲۳،بحوالہ ناول راجہ گدھ،بانو قدسیہ ص ۱۷۷

۱۳۔ Novelists on the novel by Miriam Allot, columbia university

press, 1962 London p,177

۱۴۔ The poetics of Aristotle edited by s.h butcher,3rd revised edition,The Mac millon compony,Newyork 1902.p.31

۱۵۔ ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات ،گوپی چند نارنگ،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی،۱۹۹۳،ص ۹۱

۱٦۔ ایضاً،ص ۹۱

۱۷۔ ایضاً،ص ۹۲

۱۸۔ The novel in France by Martin Turnell (1950) p.6 بحوالہ Novelists on the Novel by Miriam Allot, Columbia University Press, 1962, London, p.198

۱۹۔ WWW.character-training.com

۲۰۔ WWW.literarydevices.net

۲۱۔ اردو ناول آزادی کے بعد،اسلم آزاد،اردو بک سوسائٹی،نئی دہلی،۲۰۰٦،ص ۱۷

۲۲۔ جدید اردو افسانہ (ہیئت واسلوب میں تجربات کا تجزیہ) خورشید احمد،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،۱۹۹۷،ص ۴۹

۲۳۔ آخر شب کے ہمسفر،قرۃ العین حیدر،ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ،۱۹۹۸،ص ۴۵

۲۴۔ ایضاً،ص ۲۲۱

۲۵۔ ایضاً،ص ۲۲۴

۲٦۔ ایضاً،ص ۲۸٦

۲۷۔ ایضاً،ص ۲۸۸

۲۸۔ ایضاً،ص ۲۹۰

۲۹۔ ایضاً،ص ۳۱۶

۳۰۔ اردو ناول آزادی کے بعد، اسلم آزاد، اردو بک سوسائٹی، نئی دہلی، ۲۰۰۶،ص ۱۷

۳۱۔ آخر شب کے ہمسفر، قرۃ العین حیدر، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۹۸،ص ۱۹

۳۲۔ آنگن، خدیجہ مستور، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۴،ص ۱۸۳

۳۳۔ آخر شب کے ہمسفر، قرۃ العین حیدر، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۹۸،ص ۱۵۲

۳۴۔ Novelists on the novel by Miriam Allot, Columbia University Press, London, 1962, p.208

۳۵۔ آخر شب کے ہمسفر، قرۃ العین حیدر، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۹۸،ص ۲۱۹

۳۶۔ ایضاً،ص ۲۱۱

۳۷۔ ایضاً،ص ۲۵۲

۳۸۔ ایضاً،ص ۲۲

۳۹۔ ایضاً،ص ۵۹

۴۰۔ توبۃ النصوح، ڈپٹی نذیر احمد، ماڈرن پبلی کیشنز، مئو، ۲۰۰۳،ص ۱۸۸

۴۱۔ (sunday times magzine 7 feb 1999:39) ref. Narrative by Paul Cobley, Routledge Newyork, London,2006, p.1

۴۲۔ Narative fiction by Shlomith Rimmon-kenan, Contemporary Poetics, 2nd edition, Routledge, Newyork,2003,p.46

۴۳۔ آگ کا دریا، قرۃ العین حیدر، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۰، ص ۱۱۷

۴۴۔ واقعہ، راوی اور بیانیہ، قاضی افضال حسین، مشمولہ رسالہ تنقید شش ماہی، مرتب قاضی افضال حسین، شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، ۲۰۱۱، ص ۲۰۴

۴۵۔ اداس نسلیں، عبداللہ حسین، نیو بسمہ کتاب گھر، نئ دہلی، ۲۰۱۲، ص ۲۲

۴۶۔ ایضاً، ص ۸۵

۴۷۔ شکست، کرشن چندر، رجت بک ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۶، ص ۷

۴۸۔ آنگن، خدیجہ مستور، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۶، ص ۸

۴۹۔ باگھ، عبداللہ حسین، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، پاکستان۔ ۱۹۹۲، ص ۴۴

۵۰۔ اداس نسلیں، عبداللہ حسین، نیو بسمہ کتاب گھر، نئ دہلی، ۲۰۱۲، ص ۱۷

۵۱۔ دوگز زمین، عبدالصمد، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۱۳، ص ۸

۵۲۔ آگے سمندر ہے، انتظار حسین، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئ دہلی، ۱۹۹۵، ص ۱۴

گلدستہ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں
اک پھول کا مضمون ہوتو سو رنگ سے باندھوں

اسلوب کا تعلق زبان و بیان کے مختلف طریقۂ کار سے ہے یعنی کوئی بات کہنے کے لیے شاعر یا مصنف کون سا ڈھنگ یا طرز اختیار کرتا ہے۔ ایک ہی مضمون کو بیان کرنے کے لیے طرح طرح کے پیرایۂ اظہار سے کام لیا جاتا ہے اور اسلوب کی خارجی حیثیت و ماہیئت کی وساطت سے فن پارے کے داخلی عوامل کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک ہی موضوع کو اصغر گونڈوی اور شاد عظیم آبادی نے مختلف انداز میں بیان کیا ہے۔

مثال:

یہاں کوتاہی ذوقِ عمل ہے خود گرفتاری
جہاں بازو سمٹتے ہیں وہیں صیاد ہوتا ہے

(اصغر گونڈوی)

یہ بزم مے ہے یاں کوتاہ دستی میں ہے محرومی
جو بڑھ کر خود اٹھالے ہاتھ میں مینا اسی کا ہے

(شاد عظیم آبادی)

درج بالا اشعار کے پہلے مصرعے مضمون کے اعتبار سے یکسانیت رکھتے ہیں۔

دوسری مثال:

چمن میں صبح جب اوس جنگجو کا نام لیا
صبا نے تیغ کا آبِ رواں سے کام لیا

(سودا)

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا
دلِ ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا

(میر تقی میر)

اول الذکر دونوں اشعار کا موضوع ایک ہی ہے جس میں جہد و عمل کی تلقین کی گئی ہے اور یہ بتایا گیا ہے کہ انسان محنت اور کوشش سے کامیابی حاصل کر سکتا ہے لیکن اپنے مقصد کو حاصل کرنے میں کوتاہی اور کاہلی انسان کو اپنی منزل سے دور کر دیتی ہے۔ اس طرح موخر الذکر دونوں اشعار میں سودا اور میر کا طرزِ اظہار مختلف ہے ایک ہی مضمون کو سودا نے جوش کے ساتھ بیان کیا ہے جبکہ میر کا انداز سبک اور لہجہ دھیما ہے۔

اسی طرح تقسیم ہند اور فرقہ وارانہ فسادات پر لکھے گئے ناولوں میں موضوع تو یکساں ہیں لیکن طرز بیان مختلف ہے۔ مثال کے طور پر عبداللہ حسین کا ناول "اداس نسلیں" اور خدیجہ مستور کا ناول "آنگن" دونوں ہی تقسیم ہند کے موضوع پر تحریر کردہ ناول ہیں لیکن دونوں کا اسلوب جداگانہ ہے۔ "اداس نسلیں" میں واقعات کا کینوس وسیع ہے جس میں پیرایہ بیان فلسفیانہ ہے جب کہ "آنگن" کے واقعات ایک متوسط گھرانے سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس میں خدیجہ مستور کا اسلوب سادہ اور رواں ہے اور یہ سادگی اور سلاست ہی ان کے ناول کو حسن عطا کرتی ہے۔

فیروز اللغات میں اسلوب کے معنی ہیں؛طریقہ،طرز،روش۔ ۱

Oxford Dictionary میں Style کے معنی ہیں

وضع،انداز،طرز تحریر یا تقریر کا اسلوب،کسی فرد یا دور وغیرہ کا مخصوص انداز۔ ۲

M.H. Abrams اسلوب کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

"Style has traditionally been defined as the manner of liguistic expression in prose or verse." ۳

ترجمہ:''ابتداء سے ہی کسی نثری فن پارے یا نظم میں تحریر کے کسی مخصوص لسانی اظہار کے طریقہ کو اسلوب کہا جاتا ہے۔''

گوپی چند نارنگ اسلوب کے ضمن میں رقم طراز ہیں:

''اسلوب کوئی نیا لفظ نہیں ہے۔مغربی تنقید میں یہ لفظ صدیوں سے رائج ہے۔اردو میں اسلوب کا تصور نسبتاً نیا ہے۔تاہم زبان،انداز بیان،طرز تحریر،لہجہ،رنگ سخن وغیرہ اصطلاحیں اسلوب یا اس سے ملتے جلتے معنی میں استعمال کی جاتی رہی ہیں۔ یعنی کسی بھی شاعر یا مصنف کے اندازِ بیان کے خصائص کیا ہیں یا کسی صنف یا ہیئت میں کس طرح کی زبان استعمال ہوئی ہے یا کسی عہد میں زبان کیسی تھی اور اس کے خصائص کیا تھے وغیرہ یہ سب اسلوب کے مباحث ہیں۔'' ۴

شاعری میں شاعر کے منفرد اسلوب کی شناخت الفاظ کے مخصوص نظم وضبط،نحوی تراکیب،آہنگ اور متبادل ومتضاد لفظ کی ماہیئت سے سروکار رکھتی ہے اور اس کے تفاعل سے شعر کے معنی اخذ کیے جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر میرؔ کا اسلوب غالبؔ کے اسلوب سے مختلف ہے اور غالبؔ کا اسلوب اقبالؔ کے اسلوب سے۔ بنیادی طور پر اسلوب کا مطالعہ صوتیات،لفظیات،نحویات اور معنیات کی لسانی سطحوں کے حوالے

سے کیا جاتا ہے اور اسی کے تناظر میں کسی عہد کی زبان، کسی صنف، کسی متن یا ہیئت یا مصنف کے منتخبہ طرز بیان کے امتیازات کا تعین کیا جاتا ہے۔ فکشن میں بھی ان تمام عناصر کو مدنظر رکھا جاتا ہے۔ شعر و ادب کی لسانی تفہیم کے لیے اسلوب کا مطالعہ نہایت ضروری ہے۔ اس کے ذریعہ فن پارے کی ماہیئت اور اس کے ادبی عوامل و محرکات کا تجزیہ کیا جاتا ہے اور اس بات کا اندازہ لگایا جاتا ہے کہ فن کار نے متن کی تشکیل میں مخصوص طریقۂ کار کا ہی کیوں استعمال کیا ہے یا متن کا موضوع مصنف سے کس طرح کی پیش کش کا مطالبہ کرتا ہے یا وہ کون سی حکمت عملی ہے جو تخلیقی اظہار کو مزید بہتر بنا سکتی ہے اور اس کی بافت میں معاون ثابت ہو سکتی ہے۔

نئی تنقید کے زیرِ اثر اسلوبیاتی تنقید کو ادب میں متعارف کرایا گیا اس طریقہ کار کا استعمال اردو کی ناول تنقید میں تقریباً ناپید ہے۔ ناول تنقید کی تاریخ میں مفروضات کے تحت ناول پر روایتی تنقید کا ایک سلسلہ موجود ہے جو کلیشے بن چکا ہے۔

شاعری میں ابہام، علامت نگاری، قولِ محال، طنز اور امیجری وغیرہ کی بنیاد پر کسی بھی نظم یا غزل کا تجزیہ کیا جاتا رہا ہے لیکن چونکہ ان اصطلاحات کا تعلق اسلوب بیان سے ہے لہٰذا فن پارہ کا جائزہ لیتے وقت پلاٹ، کردار اور زمان و مکاں کے علاوہ اس کے تمام انسلاکات کی توضیح و تشریح بھی ضروری ہے تا کہ مصنف کے طرز بیان کی وضاحت ہو سکے۔ یہاں اسلوب اور تکنیک کے حوالے سے اس بات کا ذکر کر دینا بھی ضروری ہے کہ اسلوب اور تکنیک دو مختلف چیزیں ہیں ہر مصنف کا اپنا ایک اسلوب ہوتا ہے مصنف اپنے طرز تحریر یا اسلوب سے پہچانا جاتا ہے اور یہ طرز تحریر اس کی شخصیت کا حصہ ہوتا ہے جس طبقہ اور ماحول میں تخلیق کار زندگی گذارتا ہے اور قریب سے اپنے اردگرد کی اشیا کو دیکھتا اور محسوس کرتا ہے تو وہ اس کے اندرون میں پیوست ہو جاتی ہیں۔ لہٰذا متن تخلیق کرتے وقت وہ تمام عناصر جو اس کی زندگی کا حصہ ہوتے ہیں، براہ راست یا بلواسطہ اس کی تحریر میں شامل ہو جاتے ہیں۔ لیکن تکنیک اس سے مختلف ہے تکنیک کا استعمال کسی بھی تحریر کو موثر اور دلکش بنانے کے لیے ہوتا ہے تا کہ فن پارہ کی جمالیاتی معنویت اجاگر ہو سکے۔ تخلیق کار اپنے اسلوب یا تحریر میں

تزئین کاری کی غرض سے مختلف تکنیکوں سے کام لیتا ہے۔حالانکہ مصنف اس کا استعمال شعوری طور پرنہیں کرتا ہے بلکہ افسانہ یا ناول کا موضوع کسی تکنیک کو استعمال کرنے کا تقاضا کرتا ہے۔متن میں تکنیک کی نشاندہی بآسانی کی جاسکتی ہے۔مثال کے طور پر کوئی کہانی لکھتے وقت اس میں فلیش بیک،شعور کی رو، داخلی خود کلامی وغیرہ سے کام لے کرمتن کو دلکش اور پراثر بنایا جاتا ہے۔

اسطورہ (Mythology)

فیروز اللغات میں اساطیر کے معنی ہیں قصے کہانیاں، اگلے لوگوں کے قصے کہانیاں۔ یہ اسطارہ اور اسطورہ کی جمع ہے۔۵

Oxford Dictionary میں اس کے معنی اساطیر، اصنامیات، مخصوص روایات، دیومالا، اصنامیات کا مطالعہ۔۶

اساطیر سے مراد دیوی، دیوتاؤں کے قصے، پرانی روایات، مختلف عقائد کو بنیاد بنا کر علامات وضع کرلینا ہیں۔زندگی کے معاملات و مسائل کو سمجھنے اور اپنے عہد کے حقائق کو واضح کرنے کے لیے ہر زمانے میں اساطیری طرزِ فکر سے کام لیا گیا ہے۔اسطورانسان کی شعور ذات کا حصہ ہے۔زمانۂ قدیم سے فرد کے تخلیقی ذہن اور جمالیاتی اقدار کی تفہیم میں اساطیر نے اہم کردار ادا کیا ہے۔حجری دور یا ماقبل کے انسانوں کے رسم و رواج، عادات واطوار، تاریخی حقائق اور زندگی کے تجربات کو سمجھنے کے لیے اساطیر سے مدد لی جاتی رہی ہے۔ بات کائنات کی تخلیق کے حوالے سے ہو یا انسانی جبلت کے بنیادی محرکات کے حوالے سے اساطیر اور دیومالائی عناصر نے ان میں گہرائی اور معنویت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

انسان اپنی سائکی میں موجود تخیلات اور عقائد کی بنیاد پر اساطیر تخلیق کرتا رہا ہے۔ کائنات کے اسرار ورموز سے واقفیت حاصل کرنے کے لیے مختلف مذاہب اور عہدنامہ عتیق کے قصص سے مدد لی جاتی رہی ہے اور اس کے لیے داستانوی اور حکایتی انداز، تمثیلی اور استعاراتی طریقہ کار اختیار کیا جاتا ہے۔ Myth

نفسیات کا ایک حصہ ہے۔ ہر عہد کی اپنی مخصوص اساطیر ہیں جس سے اس دور کے نسلی اور اجتماعی شعور کا مطالعہ کیا جاتا رہا ہے۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ ہر اسطوری واقعہ صداقت پر مبنی ہو بلکہ بیشتر اساطیری قصوں کا انحصار ایجاد و اختراع پر ہے۔ لیکن رونما ہونے والے واقعات میں گہرائی اور معنویت پیدا کرنے کے لیے اساطیر سے مدد لی جاتی ہے۔

کیرن آرم اسٹرانگ لکھتی ہیں کہ:

> ''اساطیر اس لیے وضع کی گئیں کہ وہ غیر یقینی انسانی صورت حال سے نپٹنے میں ہماری مدد کریں۔ اساطیر نے دنیا میں دریافت کرنے اور اپنی حقیقی منزل متعین کرنے میں لوگوں کی مدد کی۔ ہم سب جاننا چاہتے ہیں کہ ہم کہاں سے آئے۔ چونکہ ہماری انتہائی شروعات قبل تاریخ کی دھند میں گم ہو چکی ہیں۔ اس لیے ہم نے اپنے آبا و اجداد کے بارے میں دیومالائیں تخلیق کیں۔ جو ہر چند تاریخی نہیں ہیں پر وہ اپنے ماحول، ہمسایوں اور رواجوں سے متعلق ہمارے موجودہ رویوں کو سمجھنے میں ہماری دست گیری کرتے ہیں۔'' ۷

M.H. Abrams اپنی کتاب میں Myth کے متعلق لکھتے ہیں:

> "In classical Greek "mythos" signified any story or plot, whether true or invented. In its central modern significance, however, a myth is one story in a mythology a system of hereditary stories of ancient origin which were once believed to be true by a particular cultural group, and which served to

explain (it terms of intentions and actions of deities and other supernatural beings) why the world is as it is and things happen as they do, to provide a rationale for social customs and observances, and to establish the sanctions for the rules by which people conduct their lives" ۸

ترجمہ:''قدیم یونانی ادب میں mythos کسی بھی کہانی یا پلاٹ کو ظاہر کرتا ہے خواہ وہ صداقت پر مبنی ہو یا تخیلات پر۔ حالانکہ موجودہ زمانے میں myth اب mythology کی کسی ایک کہانی کو واضح کرتا ہے mythology کی یہ کہانیاں قدیم سلسلہ کی موروثی کہانیوں کا ایک نظام ہے جنہیں کبھی ایک مخصوص تہذیبی جماعت کے لوگ سچ مانتے تھے (یہ کہانیاں دیوی، دیوتاؤں کے کاموں اور اعمال کو بیان کرتی ہیں) اور یہ واضح کرنے کی کوشش کرتے تھے کہ یہ دنیا ایسی کیوں ہے۔ یہ اس دور کے سماجی رواج کے ہونے کا منطقی جواز پیش کرتی تھیں اور یہ کہانیاں اس وقت کے لوگوں کے طور طریقوں، طرز عمل اور سماجی اصول وضوابط کو باضابطہ طور پر مستحکم کرتی تھیں۔''

اساطیر کثیرالجہت (Multi Dimensional) عناصر کی غماز ہیں۔ اردو فکشن بالخصوص اردو افسانہ میں بیشتر افسانہ نگاروں کے یہاں اساطیری و دیومالائی عناصر ملتے ہیں۔ اسطورہ افسانوی واقعات میں تہہ داری پیدا کرتا ہے۔ علامات واستعارات اور تمثیل کے عمل سے اس کی معنیاتی سطح تبدیل ہو جاتی ہے۔ اساطیر کی شمولیت واقعات کو خارجی تناظر میں دیکھنے کے ساتھ ساتھ داخلی عوامل کو بھی بروئے کار لاتی ہے۔ افسانہ کی

بہ نسبت اردو ناول میں اساطیر کی کارفرمائی چند ناول نگاروں کے یہاں ہی ملتی ہے۔ جن میں راجندر سنگھ بیدی، قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین اہمیت کے حامل ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی کا ناول ''ایک چادر میلی سی'' اساطیری اور ہندو دیومالائی عناصر کے باعث ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔ شیو کے تمام اوتار، دیوی کے مختلف روپ ان کے کرداروں میں مجسم نظر آتے ہیں۔ واقعات کی معنوی فضا کو تہہ دار اور باا ثر بنانے کے لیے اساطیری تصورات کو علامتی اور استعاراتی طریقۂ کار سے آمیز کیا گیا ہے جس کے باعث ناول کے متن میں گہرائی پیدا ہوگئی ہے۔

ناول کے چند اقتباس اس طرح ہیں:

''کوٹلہ جاترا کی جگہ تھی۔ چوہدری کی حویلی کے بازو میں دیوی کا مندر تھا جو کبھی بھیروں کے چنگل سے بچتی بچاتی، اس گاؤں میں آنکلی تھی اور اس جگہ جہاں اب ایک مندر کھڑا تھا گھڑی دو گھڑی بسرام کیا تھا اور پھر بھاگتی ہوئی جا کر سامنے سیال کوٹ جموں وغیرہ کی پہاڑیوں میں گم ہوگئی تھی۔ اب بھی کسی دھلی ہوئی صبح کو کوٹلے سے شمال مغرب کی طرف دیکھا جائے تو دور افق پر کسی ڈاچی کا کوہان سا نظر آتا ہے ــــ وہی ویشنو دیوی کا پہاڑ ہے۔'' ۹

ہندوستانی اساطیر میں دیوی دیوتاؤں کا تصور بہت پرانا ہے اور یہ دیوی دیوتا Archetypal کا درجہ رکھتے ہیں جنہیں مختلف عقائد اور افکار و نظریات کی بنیاد پر مذہبی حیثیت دے دی گئی ہے۔

گوپی چند نارنگ بیدی کے اسلوب کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

''بیدی کے فن میں استعارہ اور اساطیری تصورات کی بنیادی اہمیت ہے۔ اکثر و بیشتر ان کی کہانی کا معنوی ڈھانچہ دیومالائی عناصر پر ٹکا ہوتا ہے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ وہ شعوری یا ارادی طور پر اس ڈھانچے کو خلق کرتے ہیں اور

اس پر کہانی کی بنیاد رکھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ دیو مالائی ڈھانچہ پلاٹ کی معنوی فضا کے ساتھ از خود تعمیر ہوتا چلا جاتا ہے۔'' [۱۰]

انتظار حسین کا اسطوری طرز نگارش، راجندر سنگھ بیدی کے اسلوب سے اس طور پر مختلف ہے کہ انھوں نے اساطیر اور دیو مالائی عناصر سے تمثیل، داستان، حکایت، مذہبی روایتوں اور عہد نامہ عتیق کے قصوں کو ہم آہنگ کر دیا ہے اور اس کے ذریعہ فرد کی باطنی کیفیات و احساسات، معاشرے میں پھیلتا ہوا انتشار اور ہجرت کے نتیجہ میں پیدا شدہ صورت حال کو بیان کیا ہے۔ انتظار حسین کا یہ طریقہ کار اردو ناول کے اسالیب بیان میں ایک نئی تخلیقی جہت اور ایک نئے طرز بیان کا اضافہ کرتا ہے۔

ناول ''بستی'' سے چند اقتباسات ملاحظہ ہوں:

''روئیں بہت بی بی حوا، پیدا ہوئی ان کے آنسوؤں سے مہندی اور سرمہ۔ مگر پیٹ سے پیدا ہوئے ہابیل اور قابیل دو بیٹے اور اقلیما ایک بیٹی چندے آفتاب چندے ماہتاب۔ بیاہ دیا باپ نے بیٹی کو چھوٹے بیٹے ہابیل سے، تس پر غصہ کھایا بڑے بیٹے قابیل نے اور پتھر اٹھا کر مارا ہابیل کو کہ مر گیا وہ اس سے۔ تب اٹھائی قابیل نے ہابیل کی لاش اپنے کاندھے پر اور چکر کاٹا پوری زمین کا۔'' [۱۱]

''باغوں میں شگوفے پھوٹے ہوئے تھے۔ انگور کی بیلیں انگور کے خوشوں سے لدی ہوئی تھیں اور سروں کی فصل پک چکی تھی۔ مت بولو مبادا تم پہچانے جاؤ— تب گوتم بدھ نے زبان کھولی کہ ایک گھنی بنی میں ایک شیر رہتا تھا۔ رت بسنت کی، رات پورنیا کی، شیر اپنے بالک کے سنگ جنگل میں منگل مناتا تھا۔ ایک بار ایسا ڈہارا کہ جنگل سارا گونج گیا۔ اس کی دہاڑ کو سن کر گیدڑوں نے بھی جھر جھری لی۔ گلا پھاڑ کے چیخ و پکار کرنے لگے۔ دیر تک وہ چیخ و پکار کرتے رہے۔ سارے بن کو سر پر اٹھا

لیا۔ پر شیر چپ رہا۔ اس کے بالک نے کہا کہ ہے میرے پتا! تو اتنا جیالا جنگل کا راجہ، پر اچنبھے کی بات ہے گیدڑ اتنا بول رہے ہیں اور تو چپ ہے۔ شیر بولا کہ ہے میرے پتر! ایک بات اپنے پتا کی انٹی میں باندھ رکھ کہ جب گیدڑ بولتے ہیں تو شیر چپ ہو جاتے ہیں۔

یہ جاتک سن کر ایک بھکشو بولا کہ ہے تتھا گت یہ کس سمے کی بات ہے۔ مسکائے، کہا اس سمے کی جس سمے میں سنگھ کے جنم میں آیا تھا اور بنارس سے پرے ہمالیہ کی تلہٹی میں باس کرتا تھا۔ راہل میرے سنگ تھا۔

یہ کہہ کر بدھ دیو جی چپ ہو گئے۔ لمبے سمے چپ رہے تو بھکشو بدا میں پڑ گئے کہ کہیں پھر چپ ہونے کا سمے تو نہیں آ گیا۔ جب دانا چپ ہو جائیں گے اور جوتے کے تسمے باتیں کریں گے۔ یہ جوتے کے تسموں کے باتیں کرنے کا وقت ہے۔ سومت بولو۔ مبادا تم پہچانے جاؤ وہ بولے اور پہچانے گئے اور سروں کی فصل کٹنے لگی۔'' [۱۲]

قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں انتظار حسین اور بیدی کے مقابلے میں اساطیری عناصر کا استعمال بہت کم کیا گیا ہے۔ جب کہ ان کے افسانوں میں یونانی، مصری اور انجیلی روایات کی بنیاد پر اساطیر کی جابجا کارفرمائی نظر آتی ہے۔ ان کے افسانوں میں اساطیری قصے مختلف انداز میں پیش کیے گئے ہیں جس سے ان میں جمالیاتی اور فکری گہرائی پیدا ہو گئی ہے۔ اس قبیل کے افسانوں میں ''ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی''، ''سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات'' اور ''روشنی کی رفتار'' ہیں۔ ''آگ کا دریا'' میں چند مقامات پر محض اساطیری کردار کے نام ہی ملتے ہیں۔ مثال:

''ہم دونوں ایک دوسرے کے لیے بھگوان کرشن اور ارجن کا درجہ رکھتے ہیں۔''

۱۳

دوسری مثال:

''دن گزرتے گئے۔ سروپ نکھا کی ناک کٹی۔ راون جلا، بھرت ملاپ ہوا۔ دبلے پتلے لڑکے منہ پر سیروں غازہ اور سفیدہ پوتے، پنی کے نقلی تاج پہنے، رام اور لچھمن بنے بڑی تمکنت کے ساتھ تخت رواں پر سوار ہوئے۔'' ۱۴

''آخر شب کے ہم سفر'' میں قرۃ العین حیدر نے ویشنو بیراگی، ونگالہ راگنی اور بھیرو راگ جیسے اسطوری نام سے ابواب قائم کیے ہیں جس میں چند اساطیری عناصر کے ذریعہ ناول کے اصل واقعہ کو پر اثر بنایا گیا ہے۔

طنز (Irony)

Oxford Dictionary میں Irony کے معنی ہیں طنز، چھپا ہوا طعنہ، کنایہ جس میں اعتراض یا ہجو کا پہلو ہو، دوشالے میں لپیٹ کر مارنا۔ ناگہانی صورت حال جب کہ خوشگوار بات ناگوار ہو کر رہ جائے۔ حالات کی ستم ظریفی، زبان کا ذو معنی استعمال ایک خصوصی حاضرین اور دوسرا عام حاضرین کے لیے۔ ۱۵

M.H. Abrms، Irony کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

"In Greek comedy the character called the "eiron" was dissembler who characteristically spoke in understatement and pretended to be less intelligent than he was yet triumphed over the alazon— the self deceiving and stupid Braggart.

In most modern critical uses of the term "Irony"

there remains the root sense of dissembling or of hiding what is actually the case; not however in order to deceive but to achieve special rhetorical or artistic effects. ۱۲

ترجمہ۔:''یونانی طربیہ میں Eiron نام کا ایک مزاحیہ کردار تھا جو جان بوجھ کے کم عقلی والی باتیں کرتا تھا اور خود کے ناسمجھ ہونے کا دکھاوا کرتا تھا۔ پھر بھی وہ اکثر ان سبھی کو اپنی باتوں سے ہرا دیتا جو زیادہ بولتے تھے اور خود کو عقلمند سمجھتے تھے۔

زیادہ تر جدید تنقید کے طریقہ اظہار میں Irony کی اصطلاح کا استعمال طنز میں یا جو حقیقت میں ہو رہا ہو اس کو پوشیدہ رکھنے کے لیے کیا جاتا ہے لیکن یہ چھپانا، دھوکہ دینے کے لیے نہیں بلکہ فن پارے کو فنی طریقہ کار سے موثر بنانے کے لیے کیا جاتا ہے۔''

Irony پر مشتمل جملوں میں ایسے الفاظ کا استعمال کیا جاتا ہے جس سے کسی بات کے ظاہری معنی مراد نہ لے کر اس میں مضمر کوئی سماجی یا معاشرتی حقیقت کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہوتا ہے۔ جس میں طنز کا عنصر غالب ہوتا ہے۔ یعنی طنزیہ تحریر سے مراد وہ تحریر ہے جس میں الفاظ کے حقیقی معنی کے بجائے اس میں پوشیدہ معنی کی طرف نشاندہی کی گئی ہو۔ آسان لفظوں میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ بادی النظر اور حقیقت کے درمیان کی معنیاتی سطح کی تفریق کو طنز (Irony) کہتے ہیں۔

Irony ایک طرزِ بیان ہے جو Figure of Speech کا حصہ ہے۔ فن پارے میں اس کا استعمال تحریر کو دلکش اور موثر بنانے کے لیے کیا جاتا ہے۔ ہماری پوری زندگی کا خاکہ طنزیہ اظہار و بیان سے پر ہے۔ تاہم ادب میں اس کا استعمال زندگی کی معنویت سے قریب تر کر دیتا ہے۔

اردو فکشن میں Irony کی کارفرمائی اکثر و بیشتر فنکاروں کی تخلیقات میں جابجا نظر آتی ہے۔ افسانہ کا کینوس چونکہ ناول کے مقابلے میں مختصر ہوتا ہے لہٰذا افسانہ نگار مکمل افسانہ میں طنزیہ جملوں کو جابجا استعمال کر سکتا ہے مثلاً پریم چند کا ''کفن'' اس کی بہترین مثال ہے جب کہ ناول کا معاملہ قدرے مختلف ہے کیونکہ اس میں زندگی سے متعلق ایک سے زائد پہلوؤں کو بیان کیا جاتا ہے۔ اس لیے ناول نگار طنزیہ عنصر کو بقدر ضرورت بہت کم مقامات پر استعمال کرتا ہے۔ مثال کے طور پر:

''چاول۔ چاول۔ چاول۔ ''سنہرا بنگال'' سال میں تین بار چاول اگاتا ہے اور بھوکا رہتا ہے۔'' ۱۷

درج بالا مثال میں بنگال کی معاشی صورت حال کو بیان کیا گیا ہے۔ جہاں پر چاول کی پیداوار زیادہ ہونے کے باوجود اس کو بھوک اور افلاس کا شکار ہونا پڑتا ہے اور دوسرے ممالک اس کی پیداوار پر قابض ہو جاتے ہیں۔ لہٰذا بنگال کی معاشی صورت حال کے پیش نظر دیگر ممالک پر طنز کیا گیا ہے۔

دوسری مثال:

''باوا ہری داس کو اتنی لمبی سزا کیوں؟.......... اسے اس لیے کہ اس کا لوہے کا لنگوٹ بوسیدہ سے کپڑے کا نکل آیا تھا۔'' ۱۸

اس مثال میں بابا ہری داس کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے جو بظاہر تو مذہب کے ٹھیکیدار بنے پھرتے ہیں لیکن موقع ملتے ہی کسی معصوم لڑکی کے جنسی استحصال سے بھی گریز نہیں کرتے۔ اس اعتبار سے بابا ہری داس کے لوہے کے لنگوٹ کو بوسیدہ کپڑے سے تعبیر کیا گیا ہے۔

تیسری مثال:

''یہاں سیمی سے میرا ایک نیا تعلق پیدا ہوا۔ جسمانی رفاقت کا بانجھ سفر۔ سبھی کو اپنی پروا تھی۔ وہ آفتاب کے بعد کس کی تھی کیوں تھی؟ اس بات کی اسے کوئی خبر نہ تھی۔

دراصل مغربی تعلیم نے اس کے اندر ایک خاص قسم کی منفرد وفا پیدا کردی تھی جس کا تعلق صرف روح سے تھا۔ اسے جسمانی تعلقات کی رتی برابر بھی پروا نہ تھی۔ کافور کے درخت تلے سیمی سے میں ہمیشہ کے لیے منسلک ہو گیا۔'' ۱۹

درج بالا مثال میں قیوم نے بذات خود اپنے وجود کی تشنگی پر طنز کیا ہے۔ اس وقت جب وہ سیمی شاہ سے جسمانی تعلق قائم کر رہا ہوتا ہے۔ لیکن اس کا یہ جسمانی تعلق روح کو آسودگی نہیں بخشتا بلکہ اسے مزید تشنہ کر دیتا ہے۔ اس کے علاوہ مغربی تعلیم پر بھی طنز کیا ہے۔ جہاں محبت میں جسمانی تعلق قائم کرنا کوئی بڑی بات نہیں سمجھی جاتی بلکہ روح کے تعلق کو اہمیت دیتے ہوئے جسم پر روح کو فوقیت حاصل ہے۔

ادب میں Irony کا مطالعہ مختلف زاویہ سے کیا جاتا ہے۔ جب ناول کا کوئی کردار متضاد رویوں کا حامل نظر آئے یا پھر حالات و واقعات قاری کی امید کے برخلاف رونما ہونے لگیں یا ناول کا انجام قاری کی سوچ سے علیحدہ ہو تو اسے بھی Irony کے زمرے میں شامل کیا جائے گا۔ اسے Situational Irony کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ''آخر شب کے ہمسفر'' کا کردار ریحان الدین احمد ابتدا میں قومی رہنما کے طور پر سامنے آتا ہے لیکن ناول کے کلائمکس اور انجام تک پہنچتے پہنچتے اس کی سوچ اور رویوں میں واضح تبدیلی ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ خدیجہ مستور کا ناول ''آنگن'' میں قاری کو اس بات کی امید ہوتی ہے کہ عالیہ اور صفدر کے ملاپ پر ناول کا اختتام ہوگا۔ لیکن معاملہ اس کے برخلاف ہوتا ہے۔ Situational Irony کو Cosmic Irony اور Irony of Fate کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔

Situational Irony کے علاوہ Irony کی ایک قسم Dramatic Irony بھی ہے جس میں ایک کردار دوسرے کردار کے حالات سے واقف نہیں ہوتا لیکن قاری یا ناظرین اس سے بخوبی واقف ہوتے ہیں۔ ایک کردار دوسرے کردار کے تئیں کیا سوچ اور رویہ رکھتا ہے اس کے دل میں کسی دوسرے کردار کے لیے کون سے جذبات پوشیدہ ہیں، یہ Dramatic Irony کہلاتا ہے۔ فلم، ڈرامہ اور سیریل اس Irony کے

ذیل میں آتے ہیں۔ مثال کے طور پر شوکت صدیقی کا ناول ''خدا کی بستی'' میں نوشا اور اس کی ماں نیاز کباڑی کی چالاکی اور عیاری سے بے خبر اس کو اپنا مسیحا سمجھتے ہیں اور اپنے گھر کے اختیارات اس کے سپرد کر دیتے ہیں لیکن قاری نیاز کباڑی کی دھوکہ بازفطرت سے بخوبی واقف ہوتا ہے۔ یہ Dramatic Irony ہے۔

فکشن میں Irony کا استعمال واقعات کی جمالیاتی معنویت کو ابھارنے کے لیے کیا جاتا ہے۔ جس سے قصہ دلچسپ اور پر اثر ہو جاتا ہے۔

قولِ محال (Paradox)

Paradox کے معنی قولِ محال کے ہیں۔ اس سے مراد ایسی بات جو بظاہر غلط لگے لیکن حقیقت میں صحیح ہو۔ یا پھر بظاہر وہ صحیح لگے لیکن حقیقت میں غلط ہو۔

Oxford Dictionary میں اس کے معنی ہیں بظاہر لغو یا متناقص بباطن بات، متناقص بالذت قول، دعوی جو خود اپنی نفی کرتا ہو۔ متضاد خیالات پر مبنی دعوی۔ مانی ہوئی سچائی کے برخلاف بات یا بات کرنے والا۔[۲۰]

English Urdu Dictionary میں Paradox کی تعریف یوں ملتی ہے۔؛

> ''الٹی بات: وہ بات جو مسلمہ خیال کے خلاف ہو۔ بیان جو بظاہر مہمل معلوم ہو لیکن درحقیقت صحیح ہو۔ قول محال۔ قول متناقص۔ وہ شخص یا چیز جس کا وجود عالم خیال کے مطابق ناممکن ہو۔ محال مجسم''[۲۱]

M.H. Abrams اپنی کتاب A Glossory of Literary Terms میں لکھتے ہیں کہ:

> "A Paradox is a statement which seems on its face to be logicaly contraditory or abused. yet turns out to be interpretable in a way that makes sense" [۲۲]

ترجمہ:'' Paradox ایک ایسا قول ہے جو منطقی طور پر غلط یا مہمل معلوم ہو۔ لیکن پھر بھی اس کو اس انداز سے واضح کیا جا سکتا ہے جس سے اس کا معنی خیز مطلب نکل آئے۔''

عام طور پر قول محال یا Paradox کا تعلق نظم سے ہوتا ہے۔ نظم کی تشریح وتعبیر کے لیے Paradox کی اصطلاح کا استعمال کیا جاتا ہے۔ قول محال سے مراد کسی جملے کے معنی میں تضاد کی کیفیت ہے یا پھر متضاد احوال کی پیش کش Pardox کے زمرے میں آتی ہے۔ Paradox کی اصطلاح جدید نقادوں کے یہاں نمایاں حیثیت رکھتی ہے۔ اردو فکشن بالخصوص ناول میں جملوں کی سطح پر Paradox کا استعمال بہت کم ہے جب کہ حالات میں تضاد کا عنصر اکثر ناولوں میں مل جاتا ہے۔ ایک ہی جملے میں متضاد لفظوں کا موجود ہونا بھی قول محال کے زمرے میں آتا ہے۔ یعنی بظاہر کوئی ایسی بات جو ناممکن الوقوع لگے لیکن شاعر یا مصنف کے عندیہ میں درست ہو۔

ایک مثال سے اس طرح واضح کیا جا سکتا ہے کہ اگر کوئی شخص کہے کہ:

''محبوب سے جدائی کی تکلیف میں جولذت ہے وہ کسی تکلیف میں نہیں۔''

درج بالا قول بظاہر تو عقل سے بعید معلوم ہوتا ہے لیکن اس میں گہری معنویت پوشیدہ ہے۔ لہٰذا یہ قول محال کہلائے گا۔ بانو قدسیہ کا ناول ''شہرِ لازوال آباد ویرانے'' کو Paradoxical سطح پر ترتیب دیا گیا ہے جس میں شہرِ لازوال سے مراد لاہور شہر ہے۔ اس ترتیب پر غور کرنے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ بظاہر تو یہ شہر آباد ہے اور عشرت کدہ کے طور پر جانا جاتا ہے لیکن حقیقت میں یہاں کے رہنے والوں کے برے اعمال کے باعث اس جگہ پر ویرانی اور تباہی کی کیفیت چھائی ہوئی ہے۔ اسی اعتبار سے بانو قدسیہ نے آباد ویرانے کی Paradoxical ترکیب استعمال کی ہے۔ قولِ محال کے ضمن میں ناصر عباس نیر کا یہ قول رقم کیا جا سکتا ہے۔ لکھتے ہیں کہ:

''قولِ محال ایک ایسا بیان ہے جو پہلی نظر میں ناقابلِ یقین، عقل عام کے خلاف اور خود تر دیدی لگے مگر جو سچ اور قابلِ قبول ہو اور گہری معنویت کا حامل ہو۔'' ۲۳

شافع قدوائی قولِ محال کے متعلق لکھتے ہیں:

''قولِ محال اصلاً مختلف اور متضاد کیفیات یا پہلوؤں کے بیک وقت اظہار کا موثر وسیلہ ہے۔ اس کی وساطت سے کسی شئے یا صورت حال میں مضمر باہم متخالف یا متضاد عناصر کو بیک لمحہ ظاہر کیا جا سکتا ہے قولِ محال کا زائیدہ انتشار معنوی امکانات کی نفی نہیں کرتا بلکہ تعبیر کے نئے سلسلوں کو بھی متحرک کرتا ہے۔'' ۲۴

پیکر تراشی (Imagery)

Oxford Dictionary میں Imagery کے معنی ہیں خیالی تصور، بالخصوص استعارات، ذہنی نقوش، مجسمہ طرازی، نقش گری۔ ۲۵

M.H. Abrams اس کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

"The term is one of the most common in crtiticism and one of the most variable in meaning. Its applications range all the way from the mental pictures." ۲۶

ترجمہ۔؛ ''تنقید میں Imagery کی اصطلاح بہت عام ہے اور معنی کے اعتبار سے اس میں بہت سے تغیرات ہوتے رہے ہیں۔ اس کی اطلاقی حد مکمل طور سے ذہنی پیکر پر منحصر ہے۔''

ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

"Imagery (that is, "images" taken collectively) is used to signify all the objects and qualities of sense perception referred to in a poem or other work of literature." ۲۷

ترجمہ۔؛ ''کسی نظم یا ادب کے کسی بھی دوسرے حصہ میں استعمال ہونے والی سبھی چیزوں اور ذہنی ادراک کی خصوصیات کو ظاہر کرنے کے لیے جن پیکر کو شامل کیا جاتا ہے اسے پیکر تراشی کہتے ہیں۔''

پروفیسر عقیل احمد صدیقی لکھتے ہیں کہ:

''امیجری کا سیدھا سادہ مفہوم لفظوں کے ذریعہ تصویر کشی ہے۔'' ۲۸

پیکر تراشی سے مراد کسی شئے، کسی عمل یا کسی خیال کا مخصوص لفظوں کے ذریعہ ذہن میں پیکر ابھارنا ہے۔ اس میں مصنف تشبیہ اور استعارے کی مدد سے مختلف پیکر تراشتا ہے۔ Imagery کے ذریعہ جملوں کی تزئین کاری تو ہوتی ہی ہے لیکن کسی خاص بات کی ترسیل بھی مقصود ہوتی ہے۔ کسی بات میں معنویت پیدا کرنے کے لیے امیجری کے طریقہ کار سے کام لیا جاتا ہے۔ شاعری میں پیکر تراشی یا تصویر کشی کو بالخصوص کسی پیغام یا کوئی علمی یا فلسفیانہ مباحث کے لیے وسیلہ اظہار بنایا جاتا ہے۔ جب کہ فکشن میں بالعموم اس کا استعمال منظر نگاری کے لیے ہوتا ہے۔ مصنف بالواسطہ طریقہ سے مختلف الفاظ اور فقروں کی مدد سے ایسے جملے تشکیل دیتا ہے جس سے قاری کے ذہن میں ایک تصویر ابھر آتی ہے جو متن کو حقیقی اور موثر بناتی ہے۔ پیکر تراشی کا عمل قاری کے حسی ادراک کو انگیز کرتا ہے۔

مثال کے طور پر ''پہاڑ پر سے بہتی ہوئی ندی بل کھاتی ہوئی ناگن کی مانند لگ رہی تھی'' یا پھر کہا جائے

''اس کی آواز کانوں کو ایسی معلوم ہوئی گویا پرسکون جنگل میں کوئی بانسری بجا رہا ہو۔''

اس کے علاوہ تشبیہ و استعارے کا استعمال نہ کر کے بات کو اس انداز سے بیان کیا جائے کہ اس پر پیکر یا تصویر کا گمان ہو۔

اسی طرح کی دیگر مثالیں جن کے ذریعہ ذہن میں کوئی تصویر ابھر جائے Imagery کہلاتا ہے۔ پیکر کئی طرح کے ہوتے ہیں۔ حرکی، حسی، بصری، لمسی، شامی، سماعتی وغیرہ۔ ناول نگار کسی سوچے سمجھے منصوبے کے تحت پیکر نہیں بناتا بلکہ موقع محل کی مناسبت سے ہر قسم کے پیکروں کو تراشتا ہے۔

مثال کے لیے کرشن چندر کا ناول ''شکست'' کا ایک اقتباس:

> ''یکا یک آفتاب مغرب میں غروب ہو گیا اور حد نظر تک آنکھوں کے سامنے ایک خوبصورت وادی پھیلتی گئی۔ سورج کے ماہی گیر نے ان میں اپنا سنہرا جال وادی کی گہرائیوں میں پھینکا اور نیلے جنگلوں سے ڈھکے ہوئے دور استادہ سلسلہ ہائے کوہ، دھان کے کھیت، ندی کا چمکیلا پانی، لکڑی کے چھوٹے چھوٹے پل، ناشپاتیوں کے جھنڈ، شفق کے زریں دام میں گرفتار نظر آئے۔ ہوا کے ہلکے ہلکے لطف جھونکے بھی رک رک کر آتے تھے۔ جیسے اس کا میٹھا، مدھم سانس بھی اس جال میں الجھ کر رہ گیا ہو۔ خود اپنے چہرے پر شیام نے اس رنگین اور لچکیلے تانے بانے کی ملائمت کو محسوس کیا جیسے وہ سنہرا جال اس کے رخساروں پر سے پھیلتا ہوا مغرب کی طرف کھینچے لیے جا رہا تھا۔ سورج کی پرفن اور چابکدست ماہی گیر نے وادی کا سلسلہ ہونا اس کی ساری رعنائی، رنگین مچھلیوں کی طرح اپنے جال میں سمیٹ لی تھی اور اب وہ اسے مغرب میں کھینچے لیے جا رہا تھا۔ یہ جال اب پہاڑوں کی چوٹیوں سے نیچے گھسٹتا ہوا، گھنے جنگلوں پر سے پھیلتا ہوا زریں وادی میں پھیلے ہوئے دھان کے

کھیتوں کی طرف آ رہا تھا اور اپنے نیچے ایک اداس سرمئی غبار پھیلاتا جا رہا تھا۔"[۲۹]

ایک جگہ اس طرح ہے:

"مغرب کا ماہی گیر اس کی آرزو کے خام پر یوں مسکرایا کہ چند منٹوں میں ساری وادی پر ایک ڈھلا سا غبار پھیل گیا۔"[۳۰]

علامت (Symbol)

یورپ میں علامت نگاری کو ایک تحریک کے طور پر تسلیم کیا جا چکا ہے۔ اس کا آغاز انیسویں صدی عیسوی میں ہوا۔ جس کا مقصد تخلیقی اظہار کو روایتی اصول وضوابط سے آزاد کرا کے انسانی تخیل کی جمالیاتی فکر کو ایک نئے انداز سے بروئے کار لانا تھا۔ اس تحریک نے پیرایے بیان کے ایسے وسیلے کو فروغ دیا جس نے زندگی کی حقیقتوں کو علامتی انداز میں پیش کیا۔

اردو فکشن میں ۱۹۶۰ء کے بعد کے دور کو جدیدیت کا دور کہا جاتا ہے۔ اس میں علامت نگاری کو با قاعدہ رجحان/مکتبہ فکر کی حیثیت حاصل ہوئی جس کا تعین اسالیب بیان میں تجربات سے تھا۔ علامت نگاری کی وساطت سے انسان کی داخلی کیفیت کی زبوں حالی، بے چہرگی اور اپنے وجود کی شناخت جیسے مسائل کو اجاگر کیا گیا۔ جس سے متن کو تجریدی بنانے میں مدد ملی۔ یہ طرز، بیان کا ایک طریقہ کار ہے جس میں مصنف فن پارہ کو تخلیق کرتے وقت علامتوں کی مدد سے ایسے الفاظ اور فقرے تشکیل دیتا ہے جو ذہن کو بالواسطہ طور پر ان علامتوں کے بنیادی وصف کی جانب منتقل کر دے۔

اردو ادب میں تجریدی ناول یا افسانے جدیدیت کے دور میں لکھے گئے۔ ناول کے مقابلے میں افسانوں کی ایک طویل فہرست علامت نگاری کے زمرے میں شامل ہو کر قبولِ عام کی حیثیت حاصل کر چکی ہے۔ جب کہ اردو ناول میں محض "خوشیوں کا باغ" کا ہی ذکر کیا جاتا ہے جو علامت نگاری اور تجرید کی فنی خوبیوں پر پورا اترتا ہے۔

Oxford Dictionary میں Symbol کے معنی ہیں:

''علامت، رمز، شناخت، نشان اور Symbolism کے معنی ہیں۔خیالات کے اظہار کے لیے علامت کا استعمال، رمزیت، علامتیت۔ادب اور فنون لطیفہ کی ایک تحریک یا انداز جس میں افکار و جذبات وغیرہ کے اظہار کے لیے علامات و کنایات سے کام لیا جاتا ہے۔'' ۳۱

علامت اپنے لغوی معنی کے مقابلے میں اصطلاحی مفہوم میں کافی وسعت رکھتی ہے اور اس سے مختلف معانی برآمد ہوتے ہیں۔فن پارے میں علامتوں کا استعمال خارجی اور داخلی عوامل و محرکات کو دلچسپ اور موثر بنانے کے لیے کیا جاتا ہے۔یوں تو جدیدیت پسند ادیبوں نے اپنی تخلیقات میں علامتی طریقہ کار کی بنیاد پر ہی قصوں کو تشکیل دیا جس سے ان واقعات نے تجریدی شکل اختیار کر لی۔لیکن اس سے قبل اور بعد کے ناولوں میں بھی بوقت ضرورت چھوٹے پیمانے پر ہی سہی علامتوں کا استعمال کیا جاتا رہا ہے اور کسی بھی ناول میں کوئی بھی واقعہ، شئے یا کردار موقع کے لحاظ سے علامتی معنویت کا متحمل ہوسکتا ہے۔

M.H Abrams نے اپنی کتاب میں Symbol کی تعریف یوں کی ہے:

"In discussing literature, however, the term "Symbol" is applied only to a word or phrase that signifies an object or even which in its term signifies something, or suggests a range of reference beyond itself." ۳۲

ترجمہ۔:''ادب میں علامت کی اصطلاح کا اطلاق محض کسی لفظ اور فقرے پر ہوتا ہے جو کسی شئے یا واقعہ کی طرف نشاندہی کرتا ہے اور یہ شئے یا واقعہ اپنے ساتھ

ساتھ کسی دوسری اشیاء کو بھی ظاہر کرتے ہیں۔"

خورشید احمد نے اپنی کتاب جدید اردو افسانہ (ہیئت واسلوب میں تجربات کا تجزیہ)"میں علامت کی چار شکلوں کو اہم قرار دیا ہے۔

(۱) شئے بطور علامت

(۲) منظر بطور علامت

(۳) کردار بطور علامت

(۴) افسانہ بطور علامت ۴۳

ناول اور افسانے میں یہ تمام شکلیں موجود ہوتی ہیں۔جدید ناول نگار کے علاوہ ترقی پسند اور مابعد جدید ناول نگاروں کے یہاں بھی علامت کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں۔جن میں بیدی کا ناول"ایک چادر میلی سی" کو خاص اہمیت حاصل ہے۔غضنفر کا ناول"پانی"میں تالاب کے اردگرد موجود مگر مچھ سیاسی حکام کی علامت ہیں جو عوام کو پانی یعنی ضروریات زندگی حاصل کرنے سے ہمہ وقت روکے رکھتے ہیں۔حسین الحق کا ناول"فرات" کو آسودگی اور سیرابی کی علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے جس کے قریب موجود انسان تشنہ لب ہے۔بانو قدسیہ کا ناول"راجہ گدھ"میں قیوم کا کردار گدھ کی علامت کے طور پر تشکیل دیا گیا ہے جو ہر مردار کو اپنے لیے باعث تسکین سمجھتا ہے لیکن اس کے باوجود اس کی روح آسودہ نہیں ہو پاتی۔سید محمد اشرف نے نمبر دار کا نیلا میں نیلا کو ظلم و جبر کے علامیہ کے طور پر ابھارا ہے جو اپنی بستی کے عوام کو بلاوجہ تکلیف پہنچاتا رہتا ہے۔اس کے علاوہ بھی متعدد ناولوں میں موقع محل کی مناسبت سے علامتیں خلق کی گئی ہیں۔

"ایک چادر میلی سی" سے اقتباس ملاحظہ ہو:

"آج شام سورج کی ٹکیہ بہت لال تھی۔آج آسمان کے کوٹلے میں کسی بے گناہ کا قتل ہو گیا تھا اور اس کے خون کے چھینٹے نیچے بکائن پر پڑے ہوئے نیچے تلو کے

کے صحن میں ٹپک رہے تھے۔'' ۳۴؎

''ایک چادر میلی سی'' کا یہ منظر اس واقعہ کی علامت ہے جس میں جاترن کا بھائی تلو کے کو قتل کر دیتا ہے۔ کیونکہ تلوکا ہی بابا ہری داس کے ہاتھوں جاترن کی عصمت کو تار تار کروانے کا ذمہ دار تھا۔ لہٰذا اسی کی مناسبت سے سورج کی ٹکیہ کو بہت لال دکھانے کے ساتھ خون کے چھینٹے کو تلوکا کے صحن میں ٹپکایا گیا ہے۔

''خوشیوں کا باغ'' علامتی پیرایے میں تخلیق کیا گیا تجریدی ناول ہے جو Abstract Painting کے طریقہ کار سے قریب معلوم ہوتا ہے۔ اقتباس اس طرح ہے:

''بوش کی خوشیوں کے باغ کا ہر پینل ایک دنیا ہے اور تیسرا پینل تیسری دنیا۔
دور افق پر اترتے دن کی لپٹیں آسمان سے اڈتی رات کو چاٹتی ہیں۔ ذرا درے گھر کی کھڑکیاں، دروازے بند ہیں۔ آگ کی لپٹیں چھتوں سے اٹھتی معلوم ہوتی ہیں—یہ دروازے کھڑکیاں کھلیں تو ہر گھر آتش فشاں نظر آئے .... آگ شاید ان گھروں تک پہنچتی نہیں— بھڑکتی معلوم ہوتی ہے، روشن تاریک، روشن تاریک، بل کھاتی لپٹیں سلاخوں کی صورت ان گھروں کو اپنے حصار میں لیتی نظر آتی ہیں۔
افق کے ساتھ متوازی شہر کے گھر بائیں جانب کو گھٹتے گھٹتے، اکا دکا فاصلے پر خال خال گھروں سے ڈھلتے آگے جا کے وسیع ساحل بن جاتے ہیں کہ اس وقعت کے آگے سمندر ہے، لامتناہی پھیلاؤ میں کہیں ملگجی، کہیں رات کی تاریکی کا عکس، کہیں روشن بھڑکتے دن کا آئینہ۔'' ۳۵؎

اس کے علاوہ علامتی اور تجریدی ناول میں فہیم اعظمی کا ''جنم کنڈلی'' اور مستنصر حسین تارڑ کے کئی ناولوں کو شامل کیا جا سکتا ہے۔

راوی، نقطۂ نظر، بیانیہ

(Narrator, Point of View, Narrative)

ہر بیان کی ہوئی بات بیانیہ کہلاتی ہے۔ تاریخ ہو یا صحافت، ادب ہو یا سائنس، بیانیہ کا دائرہ کار نہایت وسیع ہے۔ فکشن میں خواہ ناول ہو یا افسانہ بیانیہ اس کا لازمی جز ہے اور بیانیہ کے زیر اثر ہی کردار، منظر، مکالمے اور دیگر عناصر تشکیل پاتے ہیں

گوپی چند نارنگ بیانیہ کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> ''بیانیہ تو بیانیہ ہے جس میں کوئی بھی تجربہ جائز ہے۔ بیانیہ اکہرا یا رومانی یا حقیقت پسند ہوسکتا ہے تو علاماتی اور تجریدی بھی ہوسکتا ہے۔ بیانیہ تو فکشن کا پیرایہ ہے۔ کہانی اس کا جز ہے بمعنی Storyline جو بیانیہ میں جاری رہتی ہے یا جس سے پلاٹ بنایا جاتا ہے یا جو کرداروں یا واقعات یا مکالموں یا مناظر کی تشکیل کرتی ہے اور یہ سب مل کر بیانیہ کہلاتے ہیں۔'' ۳۶

انگریزی ادب میں بیانیہ کے متعلق مباحث بہت پہلے ہی معرض وجود میں آچکے ہیں لیکن اردو فکشن میں پچھلی دو دہائیوں سے Narratology کی بحث کا آغاز ہوا جو موجودہ عہد میں ایک خاص موضوع کی حیثیت اختیار کرچکا ہے اور اردو فکشن کے نقاد اس پر غور وفکر کرنے کے ساتھ ہی اپنی معتبر رائے بھی پیش کررہے ہیں جس سے اردو حلقہ میں فکشن شعریات کے وہ عناصر جو ایک عرصہ تک التوا میں تھے اپنی شناخت قائم کررہے ہیں۔

فکشن میں بیانیہ کو بیان کرنے والا راوی (Narrator) کہلاتا ہے۔ ناول یا افسانے میں مصنف واقعہ کو بیان کرنے کے لئے ایک راوی تشکیل دیتا ہے اور وہ راوی اپنے نقطۂ نظر کے مطابق کہانی کو بیان کرتا

چلا جاتا ہے۔ اسی لیے راوی، نقطہ نظر اور بیانیہ میں گہرا تعلق ہوتا ہے۔ واقعہ ترتیب دیتے وقت بیانیہ جن اوصاف و امتیازات کا متقاضی ہوتا ہے راوی اس کو اپنے نقطۂ نظر سے ہم آہنگ کرلیتا ہے اور کہانی اس انداز سے بیان کرتا ہے جو اس کے نقطۂ نظر کی توثیق کرتی ہے۔ راوی عورت ہو یا مرد، بوڑھا ہو یا بچہ اپنے نقطۂ نظر کا پابند ہوتا ہے جس میں اس کی عمر، شعور، طبقہ، جنس اور دیگر عوامل کو ملحوظ رکھنا لازمی ہوتا ہے تاکہ راوی کے بیان میں تضاد کی کیفیت نہ پیدا ہو۔ راوی کے نقطۂ نظر کی صحیح تشکیل بیانیہ کو مستند بناتی ہے۔

M.H. Abrams بیانیہ کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> "A narrative is a story, whether told in prose or verse, involving events, characters and what the characters say and do. Some literary forms such as the novel and short story in prose, and the epic and romance in verse, are explicit narratives that are told by narrator." ۳۷

ترجمہ۔ ''بیانیہ ایک کہانی ہے۔ خواہ نثر میں کہی جائے یا شاعری میں۔ اس میں واقعات اور کردار ہوتے ہیں اور یہ کردار کیا کہتے ہیں اور کیا کرتے ہیں اس کا ذکر ہوتا ہے۔ ادب کی کچھ forms جیسے نثر میں ناول اور افسانے اور شاعری میں رزمیہ اور رومانس واضح بیانیہ ہیں اور اس کو بیان کرنے والا راوی ہوتا ہے۔''

راوی دو طرح کے ہوتے ہیں۔

(۱) ہمہ داں راوی

(۲) واحد متکلم راوی

ہمہ داں راوی ''وہ'' کے ذریعہ قصہ بیان کرتا ہے اور ناول میں ہر جگہ موجود ہوتا ہے۔ کوئی بھی پوشیدہ بات اس کی نظر سے اوجھل نہیں رہتی۔ یہ کرداروں کے احساسات وجذبات، حرکات وسکنات اور تمام اسرار و رموز سے مکمل واقفیت رکھتا ہے۔ جب کہ واحد متکلم راوی ''میں'' کے ذریعہ محض انہیں باتوں کو بیان کرسکتا ہے جو اس کے ساتھ پیش آئی ہوں یا اس کے مشاہدے میں ہوں۔ واحد متکلم راوی کو دو طریقوں سے تشکیل دیا جاتا ہے۔ پہلا وہ جو صرف اپنے اردگرد رونما ہونے والے واقعات کو بیان کرے اور خود اس کا تعلق ان حالات و واقعات سے نہ ہو۔ دوسرا طریقہ یہ کہ واحد متکلم راوی بحیثیت کردار ناول میں موجود ہو اور ایک کردار کی حیثیت سے واقعہ میں اس کا عمل دخل ہو۔ بعض دفعہ ایسا بھی ہوتا ہے کہ مصنف واقعات کو مستند بنانے کی غرض سے اپنے نام کا ایک ایسا راوی تشکیل دیتا ہے جو دوسرے واحد متکلم کردار راوی کے توسط سے کہانی سنتا ہے۔ اس لحاظ سے ناول کا متن استناد کی حیثیت حاصل کرلیتا ہے۔ مثال کے طور پر ''امراؤ جان ادا'' جس میں مرزا رسواؔ، رسوا نام کے ایک کردار کو ناول میں داخل کرکے امراؤ جان کی زبانی اس کے حالاتِ زندگی رسوا کو سنواتے ہیں تاکہ یہ قصہ اصل واقعہ محسوس ہونے لگے۔

راوی خواہ واحد غائب ہو یا واحد متکلم دونوں کا نقطۂ نظر مختلف ہوتا ہے۔ واحد غائب آزادانہ طور پر اپنے نقطۂ نظر کی تشکیل کرتا ہے جب کہ واحد متکلم راوی متن کی تخلیق میں محدود ذرائع سے کام لیتا ہے۔ لیکن دونوں ہی راوی ناول کے موضوع یا تھیم سے متعلق انہیں گوشوں کو اجاگر کرتے ہیں جن کا تعلق براہ راست یا بالواسطہ واقعہ سے ہوتا ہے۔

M.H. Abrams نقطۂ نظر کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

"Point of view signifies the way a story gets told—the mode (or modes) established by an author by means of which reader is presented with the

characters dialogue, actions, settings and events which constitute the narrative a work of fiction. ۳۸

ترجمہ۔:''نقطۂ نظر اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ کہانی کس طریقہ سے کہی جا رہی ہے۔ مصنف کردار، حرکات وسکنات، مکالمے، پیش کش وغیرہ کے ذریعہ اپنے فکشن (خیال) کو بیانیہ کی شکل میں قاری کے سامنے پیش کرتا ہے۔''

نقطۂ نظر سے مراد بات کہنے کا طریقہ یا انداز یعنی مصنف قصہ کو موثر اور دلچسپ بنانے کے لیے کس راوی کے نقطۂ نظر سے واقعات کو تعمیر کرے گا تا کہ واقعہ زیادہ پرکشش ہو۔ ناول میں ایک راوی کے علاوہ ایک سے زائد راوی بھی ہو سکتے ہیں اور ایسا مصنف اس لیے کرتا ہے تا کہ وہ واقعات کو سہولت اور آسانی کے ساتھ بیان کر سکے۔ اس کے علاوہ اگر کوئی مرد فکشن نگار متن تخلیق کر رہا ہے اور اس میں عورت بحیثیت راوی کے ہے تو اس میں لازماً عورت کے نقطۂ نظر کو ہی ملحوظ رکھا جائے گا یا پھر مصنف کوئی عورت ہے اور ناول میں مرد راوی تشکیل دے رہی ہے تو مرد راوی اپنے نقطۂ نظر کے مطابق فضا اور ماحول تیار کرے گا۔ اردو ناول میں درج بالا تمام تجربات کیے جا چکے ہیں جس سے راوی، نقطۂ نظر اور بیانیہ کو سمجھنے میں کافی مدد ملی ہے اور یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ راوی نے بیانیہ کی توسیع میں کن عوامل اور محرکات کو پیشِ نظر رکھا ہے اور کون سے نئے تجربات کیے ہیں جس سے اس کے نقطۂ نظر کی توثیق ہوتی ہے۔

لہٰذا اب ضرورت اس بات کی ہے کہ اردو ناولوں کے حوالے سے راوی، بیانیہ اور نقطۂ نظر پر گفتگو کی جائے اور اس بات کا جائزہ لیا جائے کہ اردو ناولوں میں راوی اور بیانیہ کے کن کن طریقہ کار کا استعمال کیا گیا ہے۔ آیا وہ ناول کے دیگر اجزاء کو خود سے آمیز کر کے ناول کے فن کو مستحکم بناتے ہیں یا پھر مجروح کرتے ہیں۔

اردو کے ابتدائی ناولوں پر مقصدیت کے غالب رجحان کے باعث راوی کا نقطۂ نظر اس کے بیان کردہ واقعات پر حاوی نظر آتا ہے اور ناول کا بیانیہ اصلاحی نقطۂ نظر کے تحت تشکیلی مراحل طے کرتا ہے۔ اس

میں جا بجا مصنف کی مداخلت اور رونما ہونے والے واقعات کا جزوی طور پر پہلے ذکر کر دینا قصہ کی دلچسپی میں خلل انداز ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر ''مراۃ العروس'' میں نذیر احمد قصہ کے درمیان میں اس بات کا ذکر کرتے جاتے ہیں کہ آئندہ صفحات میں اکبری اور اصغری کے ساتھ کیا ہونے والا ہے۔ ''توبۃ النصوح'' میں بھی یہی طرز اختیار کیا گیا ہے۔ مصنف کی یہ مداخلت راوی اور بیانیہ کے درمیان حائل ہو کر قصہ کے واقعاتی تسلسل اور منطقی ربط کو مجروح کرتی ہے۔

مثال اس طرح ہے:

> ''چونکہ نعیمہ کے گھر آباد ہونے کا تذکرہ آ گیا، مناسب معلوم ہوتا ہے کہ پہلے نعیمہ کا حال لکھا جائے اور کلیم کا جو دنیا میں اب مہمانِ چند روزہ ہے، پیچھے دیکھ لیا جائے گا۔'' ۳۹

اسی طرح ''مراۃ العروس'' میں اصغری کی اولادوں کا بیان واقعہ کی شکل میں نہ کر کے آخر میں خبر کے طور پر قلم بند کیا گیا ہے جو بیانیہ کے مثبت طریقہ کار میں خلل پیدا کرتا ہے۔ مثال:

> ''اب اس کتاب کو ختم کرنے سے پہلے ایک بات اور لکھنی ضروری ہے۔ وہ یہ کہ اصغری بہت چھوٹی سی عمر میں ماں بن گئی تھی۔ ابھی تک کچھ اس کی اولاد کا تذکرہ نہیں ہوا۔ اصغری کے بچے تو بہت ہوئے، لیکن خدا کی قدرت زندہ کم رہے۔ صرف ایک لڑکا محمد اکمل محمودہ کی مسعودہ سے بیاہا گیا، زندہ رہا۔'' ۴۰

اردو کے ابتدائی ناولوں میں عموماً واحد غائب راوی کے توسط سے واقعہ بیان کیا جاتا تھا لیکن مرزا ہادی رسوا نے امراؤ جان ادا کے ذریعہ واحد متکلم راوی کو اردو ناول سے متعارف کرایا۔ مصنف نے اس میں رسوا نام کا ایک راوی تخلیق کیا ہے جو اپنے دوست احمد حسن کے مکان پر ہونے والے مشاعرے کی روداد بیان کرنے کے ساتھ امراؤ جان سے اس کی حالاتِ زندگی کے متعلق بھی گفتگو کرتا ہے۔ یہاں سے ناول کا راوی تبدیل

ہو جاتا ہے اور امراؤ جان اپنی سرگزشت کا آغاز اس طرح کرتی ہے:

لطف ہے کون سی کہانی میں
آپ بیتی کہوں کہ جگ بیتی

''سنئے مرزا رسوا صاحب۔ آپ مجھ سے کیا چھیڑ چھیڑ کے پوچھتے ہیں۔ مجھ کم نصیب کی سرگزشت میں ایسا کیا مزا ہے جس کے آپ مشتاق ہیں۔ ایک ناشاد، نامراد، آوارہ، وطن خانماں برباد، ننگ خاندان، عار دو جہاں کے حالات سن کے، مجھے ہرگز امید نہیں کہ آپ خوش ہوں۔ اچھا سنیے اور اچھی طرح سنیے۔'' [۱۴]

مصنف نے رسوا نام کا راوی تخلیق کر کے قصہ میں صداقت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے اور دونوں راوی (رسوا، امراؤ جان ادا) نے اپنے نقطۂ نظر کے مطابق قصہ کو بیان کیا ہے جو اپنی منفرد شناخت کے حامل ہیں۔ امراؤ جان ادا کی زبانی بیان کردہ واقعات اس کی زندگی سے متعلق ہیں یا پھر مشاہدہ پر مبنی ہیں۔ قصہ کے درمیان میں امراؤ جان مرزا کو مخاطب بھی کرتی رہتی ہے جس سے ایک ڈرامائی کیفیت پیدا ہو گئی ہے اور موقع محل کے مطابق وقتاً فوقتاً شعر بھی پڑھتی جاتی ہے جو امراؤ جان کی ذات وصفات کا اہم حصہ ہے۔ مصنف نے اس ناول میں راوی، بیانیہ اور نقطۂ نظر کی تشکیل میں فنی مہارت کا ثبوت دیا ہے اور ایک مرد مصنف کا عورت راوی تخلیق کر کے اس کے نقطۂ نظر کے مطابق تفصیلات بیان کرنا اردو ناول میں پہلا تجربہ ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کا ناول ''ایک چادر میلی سی'' کے بیانیہ میں استعاراتی اور اساطیری طریقۂ کار کو ملحوظ رکھا گیا ہے جس سے اظہار و بیان کے تخلیقی امکانات سامنے آتے ہیں اور متن سے ایک سے زائد معنی اخذ کیے جاسکتے ہیں۔ دیومالائی عناصر نے بیانیہ کو معنوی تہہ داری عطا کی ہے۔ کرداروں کی ہمہ جہت خصوصیات نے بیانیہ کو پرزور اور دلچسپ بنا دیا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار رانو کے ساتھ روا رکھے جانے والے مثبت اور منفی دونوں رویوں سے بیانیہ کی تعمیر کی گئی ہے۔ ایک طرف مفلسی، قتل و غارت گری اور انتشار کو پیش کیا گیا ہے تو

دوسری طرف امن و آشتی، نیک نیتی اور اتحاد کا دامن بھی ہاتھ سے چھوٹنے نہیں دیا۔ واحد غائب راوی نے اپنے نقطۂ نظر کو پراثر بنانے کے لیے کرداروں کو دیوی دیوتاؤں کی صفات سے ہم آہنگ کر کے واقعات کی معنوی سطح کو دوبالا کر دیا ہے اور بیانیہ کی ساخت کو اساطیری طرز پر تشکیل دیا ہے۔

اقتباس ملاحظہ ہو جس میں منگل پر شیو جی کا گمان ہونے لگتا ہے:

''عجیب سا دولھا تھا۔ بال بکھرے ہوئے اور سر پر سے پگڑی ندارد۔ ہاتھ میں گندسی کریان، سہروں کی جگہ جھاڑیاں اور کانٹے ....اور عجیب سی برات جیسے شیو جی پاروتی کو لینے آئے ہوں گلے میں رودراکش کی مالائیں اور سانپ، منہ میں دھتورہ اور بھانگ، کمر میں لنگوٹ اور کاندھے پر مرگ چھالا اور ہاتھوں میں ترشول ....براتی بندر اور لنگور، شیر اور چیتے اور ہاتھی ....'' ۴۲

استعاراتی اور اساطیری پیرایے بیان کی چند مثالیں اس طرح ہیں:

''آج سورج نے چھدرے چھدرے بالوں کے پیچھے اپنا منہ چھپا رکھا تھا۔ آج آسمان کے کوٹلے پر کوئی نادان اپنی محبت سے شرمسار، روتا کٹھرتا ہوا اپنی پھٹی چادر اوڑھ کے سو گیا تھا۔'' ۴۳

''معلوم ہوتا تھا دور، ہزاروں فرسنگ دور، کہیں کھیلنے والے بچے نے کاغذ کی کشتیاں، وقت کے دھارے پر چھوڑ دی ہیں یا ویشنو دیوی چھوٹی چھوٹی طشتریوں میں وہ سب نذرانے لوٹا رہی ہے جو صدیوں میں جاتریوں نے ڈھولکیاں اور چھینے بجا بجا کر، امبا دیوی کی استتی گا گا کر اس کی خدمت میں پیش کیے تھے۔'' ۴۴

انہیں درج بالا اقتباسات کی مثل دیگر اقتباس نے بھی ناول کے بیان کو معنی خیز بنا دیا ہے اور اظہار کے ان طریقوں کے ذریعہ راوی نے بیانیہ کو وسعت بخشی ہے۔

قرۃ العین حیدر کا ناول ''آگ کا دریا'' میں بیانیہ کو تاریخی شعور، قدیم فلسفیانہ مفروضات، تہذیبی اور انسانی فکر کے امتزاج سے خلق کیا گیا ہے۔ اس ناول کا بیانیہ مصنفہ کی فکری صلاحیتوں کا غماز ہے۔ کسی بھی مقام پر واحد غائب راوی کے نقطۂ نظر میں تضاد کا شائبہ نہیں ہوتا بلکہ تمام واقعات میں بیانیہ پر مکمل گرفت برقرار رہتی ہے۔ ناول کے ابتدائی حصہ میں گوتم نیلمبر اور ہری شنکر کے درمیان تاریخی اور فلسفیانہ مباحث کے ذریعہ بیانیہ کو تشکیل دیا ہے جو اکثر مقامات پر اکتاہٹ کا احساس پیدا کر دیتا ہے۔ مگر اس بات سے قطع نظر بیانیہ کی خوبیوں پر غور کیا جائے تو واضح ہوتا ہے کہ واقعات کو تاریخی طور پر بیان کرنے کے ساتھ راوی اس کے متعلقات و لوازمات کو بھی بخوبی بیان کرتا چلا جاتا ہے جس سے مختلف مقامات کی تہذیب و تمدن سے بھی واقفیت حاصل ہوتی ہے اور راوی کے نقطۂ نظر کو استناد بخشتی ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اس ناول میں واحد غائب راوی کے ساتھ ساتھ واحد متکلم راوی کا کامیاب تجربہ کیا ہے۔ جس کی پیش کش انوکھے انداز سے کرتے ہوئے کہانی کے بنیادی محرکات کی جانب توجہ دلائی ہے۔ واحد متکلم راوی اپنے نقطہ نظر کے تحت دوسرے کردار کو کہانی سنا رہا ہے۔ جس میں کہیں بھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ یہ الفاظ مصنفہ کے ہیں۔ بلکہ راوی اپنے بیان کی توثیق کے لیے جن عوامل پر روشنی ڈالتا ہے۔ وہ اس کے بیان کو استناد بخشتے ہیں۔ مثال ملاحظہ ہو:

> ''اب میں من میں ایک بات سوچ رہا ہوں۔ وہ بات یہ ہے کہ جس طرح، جس تفصیل اور وضاحت سے میں اس زمانے کی یہ کہانی دہرانا چاہتا ہوں۔ اس میں کامیاب نہ ہو سکوں گا۔ بہت سی چھوٹی چھوٹی باتیں ہیں۔ بادشاہ باغ کا شاہی کے وقت کا پھاٹک جس میں یونیورسٹی پوسٹ آفس تھا۔ پھولوں کے تختے، سڑک پر سے گزرنے والی کہارنیں، وہ بڑھیا جو سرخ لہنگا پہنے دوپہر کو سنسان سڑک پر املیاں چنا کرتی تھی اور جو ایک روز ٹرین کے نیچے آ کر مر گئی۔
>
> ان سب چیزوں کی میرے لیے بے اندازہ اہمیت ہے۔ تم کو یہ تفصیلات بے معنی

اور شاید مضحکہ خیز بھی معلوم ہوں گی جب ہی تو کہانی سنانا کوئی آسان کام نہیں ۔ پلاٹ کا توازن، مکالمات کی برجستگی، غیر ضروری جزئیات سے احتراز، یہی سب تو فن افسانہ نگاری کی تکنیک کہلاتا ہے اور کیا تکنیک میں کوئی ہاتھی گھوڑے لگے ہوتے ہیں۔

میں چاہتا ہوں کوئی ایسا طریقہ کار ہو کہ جس سے اس فضا اس ماحول اور اس وقت کا سارا تاثر، ساری خواب آگیں کیفیت دوبارہ لوٹ آئے ۔کسی طرح تمہارے ذہن میں منتقل ہو جائے ۔ یہ کمیونیکیشن کہلاتا ہے اور بڑی مشکل چیز ہے۔ میں آرٹسٹ نہیں کمیونی کیٹ نہیں کرسکتا۔''۴۵؎

''آخر شب کے ہمسفر''میں واقعات کو بنگال میں پروان چڑھنے والی دہشت پسند تحریک کے حوالے سے بیان کیا گیا ہے۔ اس کے مرکزی کردار ریحان الدین اور دیپالی سرکار ہیں ۔ یہ کردار اپنے مقصد کو حاصل کرنے کے لیے اس تحریک سے وابستہ ہمہ وقت متحرک نظر آتے ہیں جس میں اوما دیبی کا کردار بھی اہم ہے لیکن ریحان الدین اور اوما دیوی کے عزائم وقت کی تبدیلی کے ساتھ کمزور پڑتے جاتے ہیں بجز دیپالی سرکار کے جو بنگال کی صورت حال اور اس تحریک سے پیدا شدہ نتائج سے مطمئن نہ ہو کر دوسرے ملک منتقل ہو جاتی ہے۔ اس ناول میں واقعہ کے بیان کے پیش نظر مختلف عنوانات کے تحت فہرست قائم کی گئی ہے جو بیانیہ کو دلچسپ بناتی ہے۔

رضیہ فصیح احمد کا ناول ''آبلہ پا'' راوی، بیانیہ اور نقطۂ نظر کے حوالہ سے قدرے مختلف نوع کا ہے جس میں تین متکلم راوی اور ایک واحد غائب راوی کا تجربہ کیا گیا ہے۔ اس کے مرکزی کردار صبا اور اسد ہیں اور ناول میں بیان کردہ تمام واقعات کا تانابانا انہیں دونوں کی زندگی کے مدوجزر سے بنا گیا ہے۔

پروفیسر اسلوب احمد انصاری اس ناول کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

''اس میں تکنیک کا کوئی نیا تجربہ تو نہیں کیا گیا لیکن اس میں ایک نوع کی تزئین کاری یعنی virtuosity ضرور پائی جاتی ہے۔ نیاپن اگر ہے تو صرف اس قدر کہ کہیں داستان گو واحد حاضر ہے اور کہیں دوسرے کردار صبا، عامر اور شمسہ وغیرہ واقعات کے بیان میں بڑی حد تک تسلسل مدنظر ہے۔ لیکن اس کے پہلو بہ پہلو آگے بڑھنے اور پیچھے لوٹ آنے کے اعمال بیک وقت سامنے آتے رہتے ہیں اور توجہ کو چوکنا اور مستعد رکھتے ہیں۔ اس طرح حال، ماضی میں مدغم ہوتا نظر آتا ہے اور ماضی، حال کے آئینے میں جلوہ گری کرتا اور ہمیں واقعات کے ایسے محرکات سے آشنا کراتا ہے جن کا سبب اور رشتہ تلاش کرنے کی ہمیں جستجو اور خواہش ہوتی ہے۔'' ۴۶

ناول کا آغاز واحد متکلم راوی بحیثیت مرکزی کردار صبا کے توسط سے ہوتا ہے جو چمنستان ہوٹل میں اپنے والد کے ساتھ مقیم تھی۔ وہاں اسے اسد سے محبت ہو جاتی ہے جس کا ایک بیٹا بھی ہے۔ اسد بھی صبا سے محبت کرنے لگتا ہے اور دونوں ایک دوسرے سے شادی کرنے کا فیصلہ کر لیتے ہیں۔ صبا کے ذریعہ بیان کردہ یہ واقعات ایک خط کی شکل میں اس کی دوست عذرا کو معلوم ہوتے ہیں۔ خط کے آخر میں صبا ایک جملہ لکھتی ہے ''اور پھر ان کی شادی ہوگئی اور وہ ہنسی خوشی رہنے لگے'' اس کے بعد واحد غائب راوی کہانی کو بیان کرنے لگتا ہے۔ لیکن یہ جملہ واحد متکلم راوی کا نہیں لگتا کیونکہ اس میں صیغۂ غائب کا استعمال کیا گیا ہے جب کہ اس سے قبل کے تمام واقعات ''میں'' کے ذریعہ بیان کیے گئے ہیں لیکن خط کا اختتام ایسے جملے سے کر کے راوی اور بیانیہ کی صفت میں تضاد کی کیفیت نظر آتی ہے جس سے قاری اشکال میں پڑ جاتا ہے کہ آخر یہ جملہ کس کی زبانی ادا کرایا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی آگے آنے والے اقتباس میں مصنف نے اس بات کی طرف اشارہ کر دیا ہے کہ صبا اور اسد کی زندگی میں مشکلات پیش آنے والی ہیں جو قاری کے اندر جستجو تو پیدا کرتا ہے کہ آخر وہ کون

سی مشکلات ہیں لیکن پلاٹ کے اہم عنصر واقعاتی تسلسل اور منطقی ربط میں سقم بھی در آتا ہے اور اس پر مصنف کی مداخلت کا گمان ہونے لگتا ہے۔

اقتباس اس طرح ہے:

''اور پھر ان کی شادی ہوگئی اور وہ ہنسی خوشی رہنے لگے۔ عام طور پر کہانیوں کا اختتام یوں ہی ہوا کرتا تھا۔ مگر یہ ان داستانوں کا اختتام ہے جن میں عام طور پر ایک بادشاہ ہوتا ہے اور اس کی ملکہ ہوتی ہے .... لیکن یہاں اسد اور صبا کی شادی ضرور ہوجاتی ہے مگر وہ اس کے بعد ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ہنسی خوشی نہیں رہنے لگتے .... اور عشق کے یہ امتحان تھے جن میں سے شادی کے بعد اسد اور صبا کو گزرنا پڑا۔'' ۷۴

اس کے علاوہ واحد متکلم راوی جو شمسہ باجی اور عامر کی صورت میں سامنے آتے ہیں، صبا اور اسد کے حالات زندگی کو بیان کرنے کا ذریعہ بنتے ہیں۔ بیان کنندہ عامر اپنے نقطۂ نظر کی تشکیل کے لیے بیان کردہ واقعات میں غیر ضروری تفصیلات سے گزیر کرتے ہوئے ناول کو اختتام تک پہنچاتا ہے۔

انتظار حسین کے ناول ''بستی'' میں بیانیہ کی ساخت کو اساطیری عناصر اور اظہار کے داستانوی طرز سے تشکیل دیا گیا ہے۔ ناول کے واقعات تقسیم ہند اور سقوط بنگلہ دیش سے پیدا شدہ حالات پر مبنی ہیں۔ بیانیہ میں مذہبی قصوں کی شمولیت کو مدنظر رکھا گیا ہے۔ بستی میں بیانیہ کا آغاز ماضی بعید کے کسی منظر سے اس انداز سے کیا گیا ہے کہ گمان ہوتا ہے راوی ہمیں کوئی قصہ سنانے جا رہا ہے۔ مثال کے طور پر زمانہ قدیم میں داستان گو اپنی داستان کی ابتدا اس قسم کے جملوں سے کرتا تھا ''یہ اس وقت کی بات ہے جب وہاں کسی بڑے راکشس کا راج تھا'' اور قصہ شروع ہوجاتا تھا۔ انتظار حسین نے اسی طرز کو اختیار کیا ہے جس میں زمانی عرصہ طویل تر ہوجاتا ہے۔

''بستی''، ناول کی ابتدا اس انداز سے ہوتی ہے۔ مثال:

''جب دنیا ابھی نئی نئی تھی، جب آسمان تازہ تھا اور زمین ابھی میلی نہیں ہوئی تھی، جب درخت صدیوں میں سانس لیتے تھے اور پرندوں کی آوازوں میں جگ بولتے تھے۔'' ۴۸

ناول ''آگے سمندر ہے'' کے آغاز میں بھی یہی طریقۂ کار اختیار کیا ہے۔ مثال اس طرح ہے:

''یہ اصل میں اس زمانے کا ذکر ہے جب عبدالرحمٰن اوّل کے بوئے ہوئے کھجور کے درخت پر سوا دو سو برس گزر چکے تھے اور اس کے آس پاس کتنے درخت اگ چکے تھے۔ صحرائے عرب کی حور اندلس میں رچ بس چکی تھی۔'' ۴۹

عبداللہ حسین کا ناول ''قید'' کا بیانیہ مبہم اور پیچیدہ ہے۔ ابتداء سے لے کر آخر تک واقعات میں تجسس اور تحیر کا عنصر تو غالب رہتا ہے لیکن بعض مقامات پر بیانیہ کی تفہیم میں ژولیدگی پیدا ہو جاتی ہے۔ ناول کا پلاٹ کرامت علی، فیروز شاہ، احمد شاہ اور رضیہ سلطانہ کی زندگی میں رونما ہونے والے حادثات سے تشکیل دیا گیا ہے۔ ناول کا آغاز واحد غائب راوی کے ذریعہ اس انداز سے ہوتا ہے۔؛

''پہلی بار جب بچے نے اپنے باپ کے حجرے میں جھانک کر دیکھا تو اس وقت وہ نو برس کی عمر کا تھا۔ اس رات کا منظر سالہا سال تک اس کے ذہن پر نقش رہا۔'' ۵۰

درج بالا اقتباس میں اصل واقعہ کی طرف محض اشارہ کرنا تجسس پیدا کر دیتا ہے لیکن فوراً اس کے بعد صورت حال تبدیل ہو جاتی ہے اور راوی اپنے بیان کا رخ اصل واقعہ سے پیدا شدہ نتائج کی طرف کرتا ہے۔ مطلب یہ کہ ناول کے ابتدائی بیانات قصہ کے نتائج پر مبنی ہیں لیکن اس کے کچھ ہی دیر بعد صفحہ ۲۱ پر اس منظر کو بیان کر دیا جاتا ہے جو اس ''بچہ کے ذہن پر سالہا سال نقش رہا'' اس منظر میں بچہ کا باپ شاہ جی کسی برہنہ عورت

کے جسم پر آہستگی سے ہاتھ پھیر رہا ہوتا ہے جو ایک الگ واقعہ کا نتیجہ ہے۔ اس کے بعد کہانی پھر ایک موڑ لیتی ہے اور راوی دو دوستوں اور رضیہ سلطانہ کے متعلق واقعہ بیان کرنے لگتا ہے۔ یہ قصہ بظاہر گزشتہ واقعہ سے مربوط نہیں ہوتا لیکن درمیان میں اشارتاً چند ایسے نکات کا بیان ملتا ہے جس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ جن دو دوستوں کا ذکر کیا جا رہا ہے ان میں ایک کرامت علی عرف شاہ جی ہے۔ بعد ازاں باب سوئم میں کہانی ایک نیا رخ اختیار کرتی ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''کرامت علی کے ساتھ قصہ نہ جانے کیا ہوا تھا کہ وہ شخص جس نے دین کی طرف کبھی سرسری دھیان بھی نہ دیا تھا گاؤں لوٹتے ہی پکا دیندار ہو گیا۔ پنج وقتی نماز، وظیفہ، تہجد، داڑھی بڑھائی شرعی لباس........'' ۵۱

واحد غائب راوی کا یہ طرزِ بیان ''نہ جانے کیا ہوا تھا'' ایک طرف تو اس کی خصوصیت (وہ ہر بات سے واقف ہوتا ہے) پر ضرب لگاتا ہے تو دوسری طرف یہ سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ راوی اس قصہ کو پوشیدہ رکھنا چاہتا تھا اس لیے اس نے یہ طرز اختیار کیا جس سے قصہ میں حسن پیدا ہو گیا ہے۔ متن کی بافت میں سبب و نتیجہ کی تقلیب پورے ناول میں موجود ہے۔ بعض مقامات پر قصہ کو منطقی ربط و تسلسل سے بیان نہ کر کے مصنف کی مداخلت کے ذریعے واقعات کی تعمیر میں نیا طریقہ کار استعمال کیا گیا ہے۔ مثال:

> ''اس کے بعد جو کچھ ہوا وہ ایک پر اسرار واقعہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ واقعہ یا اس کا سبب کسی کے علم میں نہ آیا۔ محض اس کے نتائج دیکھنے میں آئے جو اصل واقعہ سے بھی زیادہ اسرار کے حامل تھے۔ بہر حال جو کچھ دنیا کی نظروں کے سامنے پیش آیا، اس کا حال یوں ہے۔'' ۵۲
>
> ''اب یہ منظر جیل کو منتقل ہوتا ہے جہاں قاتلہ رضیہ سلطانہ عرصہ دو ماہ سے پھانسی کی کوٹھی میں مقید ہے جبکہ باہر اپیل کی کوششیں ہو رہی ہیں۔'' ۵۳

''اب وقت ایک بار پھر قریب اٹھارہ برس پیچھے کی جانب لوٹتا ہے۔'' ۵۴؎

''اس روز کی ایک اور حکایت بیان کی جاتی ہے۔'' ۵۵؎

ان اقتباسات سے محسوس ہوتا ہے کہ مصنف ہمیں کہانی سنا رہا ہے اور کہانی در کہانی کا یہ سلسلہ پورے ناول پر محیط ہے۔

عبدالصمد کا ناول ''دوگز زمین'' ایک سیاسی ناول ہے جس میں سیاسی واقعات کو سپاٹ انداز میں بیان نہ کر کے تھیم کی مناسبت سے سادہ و سلیس طرز بیان اختیار کیا گیا ہے۔ ساتھ ہی کرداروں کی پیش کش میں فنی طریقہ کار کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ ناول کے ابتدائی واقعات خلافت تحریک پر مشتمل ہیں۔ اس کے بعد کانگریس اور مسلم لیگ کی کشمکش سے پیدا شدہ سیاسی احوال اور مشرقی و مغربی پاکستان کے قیام اور وہاں کی صورت حال کو بیان کیا گیا ہے۔ ناول میں تقسیم سے قبل و بعد کے ثقافتی خلفشار اور داخلی انتشار سے نبرد آزما تمام کردار امید و بیم کے سہارے زندگی گزارتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ''دوگز زمین'' کا سیاسی تناظر ایک خاندان کی تین نسلوں پر مشتمل ہے جس میں ایک ہی خاندان کے دو افراد اختر حسین اور اصغر حسین اپنے مختلف قومی نظریہ کے باعث جدا ہو جاتے ہیں۔ ان تمام واقعات کو واحد غائب راوی کے ذریعہ تشکیل دیا گیا ہے۔ ناول کا بیانیہ دلچسپ ہے۔ راوی نے اپنے سیاسی نقطۂ نظر کے تحت بیانیہ پر مکمل گرفت کو برقرار رکھا ہے۔ سیاسی واقعات کو محض تاریخی دستاویزات کے طور پر ہی بیان نہیں کیا گیا ہے بلکہ کرداروں کو ہمہ وقت اس سے جوجھتے ہوئے بھی دکھایا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

''محمد یونس، مسلم لیگ کے بڑے پر جوش، شعلہ بیان مقرر تھے، مسلم لیگ کے پٹنہ اجلاس میں انھوں نے پاکستان کے حق میں ایسی تقریر کی تھی کہ لیاقت علی خاں نے اٹھ کر انہیں گلے لگالیا تھا۔ اس روز سے وہ صوبائی سطح پر آگئے تھے۔ پاکستان جانے کے لیے وہ بالکل تیار تھے لیکن ان کی جائیداد کے پورے پیسے نہ مل سکے اس

لیے وہ مجبوراً یہیں رہ گئے محض اس امید پر کہ جب بھی حالات سازگار ہوئے سب کچھ بیچ باچ کر پاکستان نکل بھاگیں گے .... انھوں نے ایک اخبار میں پڑھا تھا کہ پنڈت جواہر لال نہرو نے پچھلے سارے اختلافات بھول کر لوگوں کو قوم کی نئی تعمیر میں تن من دھن سے لگ جانے کو کہا ہے۔ اس سے ان کی بڑی حوصلہ افزائی ہوئی اور انھوں نے پنڈت نہرو کو ایک تفصیلی خط لکھا۔'' ۵۶

راوی نے مختلف کرداروں کی تجسیم میں متضاد رویوں کو پیش نظر رکھا ہے اور بیانیہ کی توسیع میں اس طریقہ کار کو ملحوظ رکھ کر واقعہ میں معنویت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثال کے طور پر ناول کے درمیان میں حامد حفیظ الدین کی بیٹی شہناز کو اس کے محبوب سے ملانے میں مدد کرتا ہے۔ یہ واقعہ محض قصہ کا ایک جز معلوم ہوتا ہے لیکن ناول کے آخری صفحات میں شہناز حامد کو عرب بھیجنے میں اس کی مدد کرتی ہے۔ یہ واقعہ ماقبل واقعہ کی معنویت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ چونکہ حامد نے شہناز کی مدد کی تھی لہٰذا شہناز کے لیے بھی ضروری تھا کہ وہ اس کی مدد کرے۔ اس بیان کو راوی نے فنی مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس کے علاوہ اختر حسین سے متعلق چند باتیں بھی اسی زمرے میں شامل ہوتی ہیں جنھیں خورشید احمد نے Binary Opposition سے تعبیر کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

''پورا ناول اسی طرح Binary Opposition کے تار و پود سے بنا گیا ہے۔ قصہ گوئی کا ایک فنی طریقۂ کار یہ ہے کہ سامع چاہتا ہے کہ اسے صورت حال کی پوری تفصیل معلوم ہو جائے لیکن ماہر قصہ گو صورت حال کی کچھ تفصیل مہیا کرتا ہے اور کچھ کو معرض التوا میں رکھتا ہے۔ التوا کا وقفہ کتنا ہو، اس رمز کو ماہر قصہ گو ہی جانتا ہے۔ اس وصف میں عبدالصمد اپنے معاصرین میں ممتاز ہیں۔'' ۵۷

پیغام آفاقی کا ناول ''مکان'' میں بیانیہ کو لاقانونیت، ناانصافی، کرپشن اور دوسروں کی حق تلفی جیسے

واقعات سے تعمیر کیا گیا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار نیرا میڈیکل کی طالب علم ہے اور اپنی ماں کے ساتھ جس گھر میں مقیم ہے اس کے آدھے حصہ میں کرایہ دار کمار رہتا ہے جو اس حصہ بلکہ پورے مکان کو غلط طریقے سے اپنے قبضہ میں کرنا چاہتا ہے اور نیرا، کمار سے اپنا مکان خالی کروانے کے لیے بہت سے طریقے اختیار کرتی ہے۔ طرز بیان کے روایتی طریقۂ کار سے انحراف کرتے ہوئے ناول کا راوی پہلے پیراگراف میں ہی جزوی طور پر ان تمام باتوں کی اطلاع فراہم کردیتا ہے جس سے پورے ناول کے واقعات منسلک ہیں۔ اس اقتباس کو پڑھ کر Reporting کا گمان ہوتا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''یہ ایک سنگین مسئلہ تھا۔ نیرا کا مکان خطرے میں تھا۔ اس کا کرایہ دار کمار اس سے اس کا مکان چھین لینا چاہتا تھا۔ وہ اب تک اپنے اس مکان میں بڑے چین سے تھی۔ اس کے ساتھ اس گھر میں صرف اس کی ماں تھی۔ مکان کے آدھے حصہ میں کرایہ دار تھا جو کرایے کی ایک معمولی رقم دیتا تھا۔ نیرا میڈیکل کی طالبہ تھی اور تعلیم مکمل ہونے کے بعد وہ اسی مکان میں ایک نرسنگ ہوم کھولنا چاہتی تھی۔
>
> نیرا کا یہ مکان بیچ شہر میں تھا اور اس شہر کے پھیلاؤ اور ترقی کے ساتھ ساتھ اس کے مکان کی قیمت دن دونی رات چوگنی بڑھتی جارہی تھی۔ نیرا اکثر اپنے مکان کی بڑھتی ہوئی قیمت کے بارے میں سوچ سوچ کر مستقبل کے کئی قسم کے تانے بانے بنا کرتی تھی۔ لیکن ایک دن جب اسے محسوس ہوا کہ کرایہ دار کی نیت بدل رہی ہے اور کمار بھی دوسرے کرایہ داروں کی مانند بغیر بھاری رقم وصول کیے ہوئے مکان خالی کرنا نہیں چاہتا تو اس کے دل میں گہری چوٹ لگی اور جب اس کے کچھ دنوں بعد اسے یہ محسوس ہوا کہ کمار اپنی دولت کی ان دیکھی قوتوں کا سہارا لے کر اس کے پورے مکان کو ہڑپ لینا چاہتا ہے تو وہ گھبرا گئی۔ پھر جب اس نے کمار کے

قدموں کو روکنے کی کوشش کی اور لوگوں کے پاس مدد کے لیے گئی تو دیکھا کہ تمام
لوگوں کے چہرے اور تمام چیزوں کے رنگ بدلنے لگے تھے۔" ۵۸؎

اس انداز نے آنے والے واقعات کو غیر دلچسپ بنادیا ہے۔ خود کلامی اور مکالموں پر مبنی طویل تر اقتباسات نے بیانیہ کو گنجلک اور بوجھل کر دیا ہے۔ بعض اوقات راوی اپنے نقطۂ نظر کے بیان میں راہِ راست سے ہٹتا ہوا بھی نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر الوک اور نیرا کے دل میں ایک دوسرے کے لیے جذبات کا اٹدنا۔ الوک سے نیرا کے متعلق اس کی بیوی ساوتری کے سوالات اور ان کے درمیان گفتگو جو تقریباً چالیس صفحات پر مشتمل ہے اکتاہٹ کا احساس پیدا کرتے ہیں۔ لیکن داخلی خود کلامی کی صورت میں بیان کی بہتر مثالیں اس ناول میں دیکھی جاسکتی ہیں۔

غضنفر کا ناول 'دویہ بانی' طرزِ بیان میں مختلف نوع کا ہے۔ اس میں واقعات اور مناظر کو نظم کی ہیئت میں پیش کیا گیا ہے۔ ناول کے واقعات برہمن خاندان اور نچلے ہندو طبقے کے درمیان چھوت چھات کے مسئلہ پر مبنی ہے۔ ناول میں جھگرو اور اس کے بیٹے بالو کے کان میں پگھلا ہو سیسا اس لیے ڈال دیا جاتا ہے کیونکہ انھوں نے دویہ بانی کے بول سنے تھے اور ان کا تعلق نچلے طبقے سے تھا جب کہ بابا جوان کو یہ سزا دیتا ہے جنسی تلذذ حاصل کرنے کے لیے اسی طبقہ کی ایک لڑکی کا استعمال پورے استحقاق کے ساتھ کرتا ہے اور ایسا کرنے میں اس کو کوئی عار نہیں۔ واحد غائب راوی کے ذریعہ متعدد مقامات پر دویہ بانی کے بول شعری آہنگ پیدا کرتے ہیں۔ مثال اس طرح ہے:

"سنو کہ میرے
سُر میں تان
سنو کہ میرے
بھیتر گان

سنو کہ میرے

شبد مہان

سنو کہ مجھ میں

گیان، دھیان

سنو کہ مجھ سے ہی ابھیان ....'' ۵۹

ایک اور مثال جس میں روئیداد کا بیان مختلف انداز میں کیا گیا ہے:

''کشادہ مکانات

اونچی دیواریں

بلند دروازے

چوڑی کھڑکیاں

بڑے بڑے روشن دان

ہر ایک مکان کے آگے خالی زمین

زمین میں کیاریاں

کیاریوں میں پودے

پودوں کی شاخوں پر کھلے ہوئے پھول

پھیلی ہوئی گلیاں

چوڑی سڑکیں ....'' ۶۰

ایک جگہ اس طرح ہے:

''اپنے دامن میں

گلستاں.........بیاباں

میدان.........کوہسار

مرغ زار.........ریگ زار

دریا.........آبشار

کھیت.........چراگاہ

بسانے والی

اور اپنی کوکھ سے

پیڑ.........پودا

پھول.........کانٹا

گلاب.........کیکر'' ۶۱

ایک مقام پر راوی نے منظر کو کل کی شکل میں بیان کرنے کے بجائے اس کو اجزاء میں بیان کیا ہے جس میں واحد غائب راوی، کردار کی آنکھ سے منظر کو پیش کر رہا ہے۔ مثال ملاحظہ ہو:

> ''مکانوں کے دروازوں کے آگے بندھے، بیٹھے، کھڑے بیل، گائے، بھینس وغیرہ، بھیڑ، بکری، کتا، سور کے ساتھ کھڑے، بیٹھے، لوٹتے، ہگتے، موتتے، ننگ دھڑنگ، میلے کچیلے، کالے کلوٹے، ٹیڑھے میڑھے، بے ڈول مریل بچے بھی اس کی آنکھوں میں سمانے لگے۔'' ۶۲

ہمہ داں راوی کے ذریعہ بیان کردہ واقعات یا متن سے تعبیر کی مختلف جہتیں برآمد کی جا سکتی ہیں جبکہ کردار راوی کا بیانیہ اس کے نقطہ نظر کی مخصوص جہت کا پابند ہوتا ہے۔

حسین الحق کا ناول ''فرات'' تین نسلوں پر مشتمل سماجی، تہذیبی و ثقافتی تضادات، جنریشن گیپ،

لا مذہبیت، اخلاقی انحطاط، مغربی تہذیب کا غلبہ اور انقلابی احساسات وجذبات کو پیش کرتا ہے۔ جس میں وقار احمد کی یادوں اور فلیش بیک کے توسط سے ان کے آباواجداد کی تہذیب کو بیان کرنے کے ساتھ ساتھ وقار احمد کی اولاد فیصل، تبریز اور شبل کو درپیش مسائل ومشکلات کا بیان حقیقی انداز میں کیا ہے۔ راوی نے اپنے نقطۂ نظر کے حوالے سے جدید سماج میں پھیلی ہوئی برائیاں، جنس پرستی اور قدیم روایات کی پامالی کو خوش اسلوبی سے واضح کیا ہے۔ ناول کے بیانات میں بے ساختگی اور برجستگی کو ملحوظ رکھا ہے۔ زبان کا برمحل اظہار، انگریزی الفاظ اور جملے، اشعار اور ضرب الامثال، راوی کے نقطۂ نظر کی توثیق کرتا ہے۔ اس کے علاوہ وقار احمد کی خودکلامی کے ذریعہ واقعہ کو دلچسپ اور موثر بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ لیکن خودکلامی کا یہ انداز روایتی طریقۂ کار سے مختلف ہے جس کو پڑھ کر فلموں میں استعمال کی گئی تکنیک کا گمان ہوتا ہے جس میں اچانک کسی کردار کے سامنے اس کا اپنا ہیولہ نمودار ہو کر اسے اپنے محاسبہ پر مجبور کرتا ہے۔

اقتباس اس طرح ہے:

''پل پل بدلتی ہوئی اس کائنات میں تمہاری باتوں کی کیا اہمیت ہے؟'' وقار احمد نے اپنے آپ سے پوچھا۔۶۳

''وہ راہداری میں داخل ہونے کے بجائے باتھ روم میں داخل ہو گئے۔ بیسن میں ہاتھ دھوتے دھوتے آئینے پر نظر پڑ گئی۔

''کیوں وقار احمد کیا ہوا؟۔''

''اماں یاد آ گئیں یار!''

''تم پاگل ہو وقار احمد، ماضی کے اس سحر سے نہیں نکلو گے تو مر جاؤ گے۔''

''حال میں رکھا ہی کیا ہے بھئی؟''

''کیوں، تمہارے بچے؟ اتنا خوبصورت گھر، تمہاری اپنی عزت، اتنے بڑے

ادیب ہو مختلف انعامات مل چکے ہیں اور کیا چاہیے۔''

''اپنی اماں، اپنے ابا، اپنے دوست، اپنا عہد۔''

''تم یہ کیوں بھول جاتے ہو کہ تم ستر برس کے بوڑھے ہو!'' ۶۴

''مت سوچو وقار احمد ——— مت سوچو!''

''اس کے بغیر زندہ نہیں رہ پاؤں گا۔''

''اور یہی تمہاری موت کا پروانہ بھی بن سکتا ہے۔''

''بور مت کرو یار! وقار احمد نے سر جھٹکا۔'' ۶۵

ایک مقام پر راوی نے بیان کا مختلف طرز اختیار کیا ہے جب تبریز سریکھا شریواستو کو مغلوب کرنا چاہتا ہے تا کہ وہ اس سے جنسی تعلق قائم کر سکے۔ اس پر سریکھا بگڑ جاتی ہے اور تبریز سے کہتی ہے کہ تم مجھ سے میرا جسم چاہتے ہو تو پھر میرے والدین سے بات کر کے مجھ سے شادی کر لو اور تبریز ایک نشہ کے عالم میں سریکھا کے والدین سے بات کرنے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ یہاں راوی نے زمان کی کارفرمائی کو لفظی پیرایہ عطا کر کے اس طرح قلم بند کیا ہے:

''اور نامور اور لازوال مورخ جناب زمان علیہ السلام نے یہ نوٹ کیا کہ فیصل بھی نشہ کے عالم میں اٹھا تھا اور تبریز بھی نشہ کے عالم میں اٹھا ہے۔'' ۶۶

سیّد محمد اشرف کا ناول ''نمبر دار کا نیلا'' کا بیانیہ بھی اہمیت کا حامل ہے۔ جس میں انھوں نے ایک جانور کو کردار کے طور پر اس طرح پیش کیا ہے جو اپنے اندر انسانوں جیسی تبدیلی محسوس کرتا ہے۔ نیلا کو مرکز بنا کر راوی نے واقعات تشکیل دیے ہیں۔ راوی نے مختلف انداز میں کردار سے اپنا رشتہ بنائے رکھا ہے جو بیانیہ کو ایک نئی سمت عطا کرتا ہے۔ خورشید احمد اس کے متعلق لکھتے ہیں:

''نمبر دار کا راوی اپنے کردار سے بیک وقت قربت و بعد کا رشتہ رکھتا ہے۔ یہ رشتہ

قصہ گوئی کا دوہرا تناظر پیش کرتا ہے اور اسے اردو کے عام بیانیے سے الگ کرتا ہے اور دلچسپ بناتا ہے۔'' ۶۷

مرزا اطہر بیگ کا ناول ''غلام باغ'' کا بیانیہ مبہم اور پیچیدہ ہے۔ واحد غائب راوی کے ذریعہ بیانیہ کو ترتیب دیا گیا ہے۔ ساتھ ہی آزاد بیانیہ سے کام لے کر کرداروں کی سوچ یا ان کی زبانی بیانیہ میں انوکھا پن پیدا کیا گیا ہے جس سے ناول کا طرز بیان ایک الگ صورت اختیار کر لیتا ہے۔ ناول میں راوی کے حوالے سے بیانیہ کی سطح کو کردار کی نظر سے بھی دکھایا گیا ہے۔ جہاں موجود اشیاء کو اس کے کل میں بیان نہ کرکے اجزاء میں بیان کیا گیا ہے، اس کا مقصد یہ باور کرانا نہیں ہے کہ کردار کیا دیکھ رہا ہے بلکہ یہ ہے کہ راوی کردار کی نظر سے قارئین کو کون سے مناظر دکھانا چاہتا ہے۔ جب یاور عطائی کے ڈرائنگ روم میں ملک کے ان بااختیار اور صاحب حیثیت لوگوں کو مدعو کیا جاتا ہے جنہیں وہ Aphrodisiacs فراہم کرتا ہے تو زہرہ (یاور عطائی کی بیٹی) اس نظارہ کو چھپ کر دیکھتی ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''ممنوعہ نظارہ'' چھپ کر دیکھنے والے سے کئی طرح کے کھیل کھیلتا ہے۔ کبھی تو وہ اس پر اس شدت سے حاوی ہوتا ہے کہ ناظر اور منظر کی تخصیص ہی مٹ جاتی ہے اور ''لمحہ حال'' ایک دائمی ''یہیں اور اب'' میں بدل کر وقت کی روایتی تقسیم کو تلپٹ کر دیتا ہے اور کبھی وہ ناظر میں بصری اشتیاق کی ایسی ہیجانی حدت جگا دیتا ہے کہ پوری کائنات شعور کے ایک ہی دہکتے نقطے میں سمٹ جاتی ہے .... مگر جو کچھ وہ دیکھ سکتی ہے وہ .... پتلون، کوٹ، نکٹائی، شیروانی، شلوار قمیض، واسکٹ، کوٹوں کی جیبوں میں سے جھانکتے سرخ رومال، آکسفورڈ شوز، مکیشن، جیکٹ، جناح کیپ، ترکی ٹوپی، سکارف، بٹن، کلائی کی گھڑیاں، سونے کے اسٹڈ، ہیرے کی انگوٹھی، یاقوت، زمرد، نیلم، بغلوں کا Deodorant، آفٹر شیو، سیرے،

پرفیوم، کڑوی اور بھاری فرانسیسی خوشبو، دیسی عطریات، بالوں کے تیل، لوشن
کریم، سگریٹ، سگار، پائپ، سگریٹ لائٹر، بوتلیں، جگ، گلاس، بیلٹیں،
مشروبات، برف، نمکو، کباب، تکے، بیرے، ٹرے، کافی، چائے، لیموں
............پچیس تیس مرد بیٹھے ہوئے، کھڑے ہوئے، جھکے ہوئے، تنے ہوئے،
سیاست داں، تاجر، صنعت کار، بیوروکریٹس، اخبار نویس، عالم، پروفیسر، جج،
ریٹائرڈ فوجی، ادیب، شاعر، زمیندار، جاگیردار، اسمگلر، وکیل............
زہرہ دیکھتی ہے کہ معقول چہروں، عاقل آنکھوں، سنجیدہ ماتھوں، مدبر بھووں،
دانش ور ناکوں، فنکار ہاتھوں، حساس کانوں، متفکر ہونٹوں اور پُرعزم جبڑوں کا
گوکہ الگ الگ تنہا جسموں سے تعلق اٹل ہے۔"۶۸

درج بالا اقتباس میں بیان کا منفرد انداز اختیار کیا گیا ہے جس نے ناول کے بیانیہ کو دلچسپ اور خوبصورت بنا دیا ہے۔غرض یہ کہ اردو ناول میں بیانیہ کی یہ تمام شکلیں اہمیت کی حامل ہیں لیکن ان کے علاوہ بھی بیانیہ کو مختلف صورتوں سے ہمکنار کیا جا سکتا ہے۔

شعور کی رو (Stream of Conciousness)

شعور کی رو سے مراد کردار یا راوی کی سوچ کا وہ آزادانہ بہاؤ ہے جو اس کے تخیلات واحساسات اور ادراک پر مبنی ہوتا ہے۔اس تکنیک میں کردار یا راوی اپنے خیالات کا تانا بانا گزشتہ خیالات سے مربوط نہیں رکھ پاتا۔یا پھر کسی خیال کے بعد کوئی دوسرا خیال اس انداز سے ذہن میں آتا ہے کہ ان میں منطقی ربط وتسلسل موجود نہیں ہوتا۔شعور کی رو میں کردار کی سوچ غیر مربوط اور غیر منضبط ہوتی ہے۔

Stream of Consciousness کی تکنیک کو پہلی مرتبہ William James نے اپنی کتاب

Principles of Psychology (۱۸۹۰ء)میں متعارف کرایا۔ M.H. Abrams لکھتے ہیں کہ:

"A phrase used by William James in his Principles of Psychology (1890) to describe the unbroken flow of perceptions, memories, thoughts and feelings in the waking mind. It has seen been adopted to describe a narrative method in modern fiction." ۲۹

ترجمہ۔؛''ولیم جیمس نے اپنی کتاب نفسیات کے اصول میں ذہن میں موجود ادراک، یادیں، خیالات اور احساسات کے غیر منقطع سلسلہ کو واضح کرنے کے لیے اس اصطلاح کا استعمال کیا ہے اور تب سے یہ جدید فکشن میں بیان کا ایک طریقہ کار بن چکا ہے۔''

یہ علم نفسیات کی ایک اصطلاح ہے جس کا تعلق ذہن سے ہے۔ چونکہ انسان کے خارجی عوامل اس کے داخلی محرکات کا نتیجہ ہوتے ہیں لہٰذا فن کار کردار کے شعور میں پیدا ہونے والے خیالات کے ذریعہ اس کی شخصیت اور دیگر صفات کو اجاگر کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ جس سے کردار کی نفسیاتی حالت سے واقفیت فراہم ہو جاتی ہے۔ اردو فکشن میں شعور کی رو بیان کا ایک طریقہ کار ہے جو کردار کے ذہن میں متواتر غیر مربوط اور غیر منطقی ہوتا ہے اور کردار اپنی سوچ کے دھارے کو منضبط نہیں رکھ پاتا ہے۔

اردو ناول میں سجاد ظہیر کے یہاں اس کے ابتدائی نقوش تو مل جاتے ہیں لیکن ان نقوش کو شعور کی رو کے ضمن میں واضح اور ٹھوس مثال قرار نہیں دیا جا سکتا۔ مثال کے طور پر ''لندن کی ایک رات'' میں نعیم ایک لڑکی کے ساتھ گفتگو کے دوران سوچنے لگتا ہے:

''یہ گفتگو کرتے کرتے یکبارگی رک کیوں گئی؟ مجھے اب کچھ کہنا چاہئے۔ کیا

کہوں؟ اس کی پنڈلیاں کتنی خوبصورت ہیں اور اس کی انگلیاں بھی۔ اسے کچھ پریشانی سی ہو رہی ہے۔ کہیں مجھے ٹھس اور غیر دلچسپ تو نہیں سمجھ رہی ہے؟ میں اس بات کا کیا جواب دوں؟ یہ خاموشی تکلیف دہ ہوتی جا رہی ہے۔ شاعری کی باتیں ہو رہی تھیں۔ آگ کے شعلوں کو دیکھو کس طرح ناچ رہے ہیں۔ میں موٹا ہونے کی وجہ سے ناچتے وقت ضرور بدنما معلوم ہوتا ہوں گا۔ آخر میں کیوں موٹا ہوں؟ سب میری اپنی سستی کا نتیجہ ہے۔ فرانسیسی شاعر تھا نہ جس نے کہا ہے: سستی زندہ باد! یہ ہے میری معشوقہ۔ یہ مصرعہ مجھ پر بالکل صحیح اترتا ہے۔ کیا موٹا ہونا بہت بڑا عیب ہے؟ بہت موٹا تو میں نہیں۔'' [۷۰]

نعیم کے یہ خیالات جا بجا مربوط نظر نہیں آتے اور اس کی سوچ کا بہاؤ دوسرے خیالات کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ اس کے علاوہ اسی قسم کے دیگر اقتباسات ناول میں شعور کی رو سے متعلق ہیں۔

سجاد ظہیر کے بعد قرۃ العین حیدر نے اپنے ناولوں میں شعور کی رو سے کام لیا ہے۔ یہاں اس بات کی وضاحت کر دینا ضروری ہے کہ شعور کی رو یا دیگر تکنیک کا استعمال کسی فن پارے کے اعلیٰ یا افضل ہونے کا ضامن نہیں ہے بلکہ موضوع کی پیش کش مصنف سے اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ فن پارہ میں انہیں فنی لوازمات کا استعمال کیا جائے جس سے متن دلچسپ اور پُر کشش بن سکے۔ لہٰذا قرۃ العین حیدر نے اپنے ناولوں میں کرداروں کی ذہنی کیفیات کے ذریعہ ان کی شخصیت کے تعمیری اور تخریبی پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے کیونکہ ان کے ناولوں کے موضوعات Treatment کی اسی سطح کے متقاضی ہیں۔

''آخر شب کے ہم سفر'' کا اقتباس ملاحظہ ہو جس میں دیپالی سرکار کے ذہن میں گزشتہ واقعات سے متعلق بہت سی یادیں گڈمڈ ہونے لگتی ہیں اور ان میں باہمی ربط و تسلسل موجود نہیں ہوتا بلکہ شعور کی ایک رو ہے جو یادوں کے توسط سے بہتی چلی جا رہی ہے۔ یہاں مصنفہ نے کسی بھی مقام پر یہ جملہ استعمال نہیں کیا کہ

''دیپالی سرکار نے سوچا'' بلکہ جملوں کے فنکارانہ انداز بیان نے اس بات کا احساس دلایا ہے کہ درج ذیل اقتباس دیپالی کی شعوری کیفیات کا نتیجہ ہے۔ بیان اس طرح ہے:

> ''سروجنی دیبی نے پوچھا تھا— ''سردچاندنی میں اتنے سنجیدہ، گمبھیر بیٹھے کیا بنتے ہو میاں جولا ہے؟
>
> ''شاعرہ! پروں جیسا، بادل سفید، کسی مرنے والے کا کفن بنتے ہیں ہم— دلہن کی سرخ ساری اور موت کا سفید کفن''— تانا بانا— زندگی اور موت— سکھ اور دکھ — نیکی اور بدی— امن اور تشدد— ریحان اور جہاں آرا— یاسمین اور شہزار۔ فرقان اور ناصرہ نجم السحر، چارلس بارلو اور سوامی آتمانند، پادری بنرجی اور رادھیکا سانیال— ریحان اور زہرہ— ریحان اور دیپالی۔
>
> ''گوری میں نے تمہارے لیے تالاب کھودا ہے اور سبزی باڑی بنائی ہے۔ میں تمہارے لیے سیندور کی ڈبیا اور ڈھاکے سے سینگ کی چوڑیاں لاؤں گا'' یاسمین ایک بار کہہ رہی تھی وہ ایک روز اپنا ٹروپ بنائے گی۔'' [۷۱]

اس کے علاوہ مرزا اطہر بیگ نے اپنے ناول ''غلام باغ'' میں شعور کی رو کو انوکھے انداز سے بیان کیا ہے جس میں راوی کی مداخلت کو بھی بروئے کار لایا گیا ہے اور زہرہ کے خیالات کی گونج موجودہ واقعات کے پیش نظر غیر منضبط پیرایے میں سامنے آتی ہے۔ اقتباس اس طرح ہے:

> ''مددعلی کہاں ہے ناصر پوچھتا ہے۔ کبیر کوئی جواب نہیں دیتا۔ زہرہ کوئی جواب نہیں دیتی۔ کبیر خاموش ہے۔ زہرہ خاموش ہے۔ ناصر خاموش ہے۔ ناصر کیا سوچتا ہے، کبیر کیا سوچتا ہے، زہرہ کیا سوچتی ہے۔ مددعلی کہاں ہے۔ عاشق علی بیرہ کہاں ہے۔ سراج دین جاسوس کہاں ہے۔ نواب ثریا نادر جنگ کہاں ہے۔

عزیز از جان ایڈیٹر عصری ڈائجسٹ نجم الثاقب کہاں ہے ....جل پتھری، جل گھونسلہ، یاور ہاؤس، بیورو کریٹ محقق کہاں ہے۔ سنہرا سکہ کہاں ہے، مدر علی بولتا کیوں نہیں۔ ادھر آتی کیوں نہیں۔ زہرہ آتی کیوں نہیں۔ ناصر روتا کیوں نہیں۔ کبیر آتا کیوں نہیں۔ دیوانہ کون ہے۔ فرزانہ کون ہے۔ حاکم کون ہے۔ محکوم کون ہے۔ سچا کون ہے، جھوٹا کون ہے۔ آگے کون ہے، پیچھے کون ہے، اوپر کون ہے نیچے کون ہے۔ یاور عطائی کیا چاہتا ہے۔ امبر جان کیا چاہتا ہے ....کبیر کا کام ادھورا کیوں ہے۔ ننگا افلاطون کیوں ہے۔ نیلے رجسٹر میں لکھا سرخ کیوں ہے۔ سرخ میں لکھا کالا کیوں ہے۔ کالا سفید کیوں ہے۔ کیسا ہے۔ یہ وقت کیسا ہے۔ یہ لمحہ کیا ہے۔ یہ مقام کیا ہے۔ کیا ہے۔ یہ سب کیا ہے۔ کیا ہے۔ کیا ہے۔ کیا ہے۔؟؟؟؟؟'' [۲]

درج بالا مثالیں شعور کی رو سے متعلق ہیں جس میں کردار کی ذہنی کیفیات واحساسات، تخیلات اور یادیں بے ربط شکل میں بیان کی گئی ہیں۔ بعض نقاد شعور کی رو کو داخلی خودکلامی (Interior Monologue) قرار دیتے ہیں جو مناسب نہیں ہے۔ تاہم یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ داخلی خودکلامی شعور کی رو کی ایک شکل ہے۔ چونکہ دونوں کا تعلق ذہن سے ہوتا ہے اور interior monologue اور stream of consciousness دونوں کا بنیادی وسیلہ ذہن ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ داخلی خودکلامی میں واحد متکلم ''میں'' کے ذریعہ ذہن میں آنے والے خیالات کا سلسلہ مربوط، منطقی، مرتب اور موجودہ حالات کے مطابق ہوتا ہے جب کہ شعور کی رو میں خیالات غیر مربوط، غیر منطقی اور غیر مرتب ہوتے ہیں۔ ان کا تعلق وقت کی سطح پر کسی بھی زمانے سے ہوسکتا ہے۔

Encyclopedia of Britanica کے مطابق Interior Monologue کی تعریف یوں

کی جاتی ہے:

"The Term interior monologue is often used interchangeably with stream of consciousness. But while an interior monologue may mirror all the half thought, impressions and associations that impinge upon the character's consciousness. It may also be restricted to an organized presentation of that character's rational thoughts."73

ترجمہ؛''داخلی خودکلامی کی اصطلاح کو اکثر شعور کی رو کے متبادل کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔لیکن اس وقت داخلی خودکلامی ان تمام خیالات،اظہارات اورتصورات کا آئینہ ہوسکتی ہے جب وہ کرداروں کے شعور پر اثر انداز ہوتی ہو۔اور داخلی خودکلامی اس بات کے ساتھ سختی سے جڑی ہوئی ہے کہ اس میں کرادر کے منطقی خیالات اور اظہار کے منظم بیان کو ہی شامل کیا جاسکتا ہے۔''

داخلی خودکلامی منظم شکل میں بیان کی جاتی ہے۔اس میں خیالات کا تانا بانا ایک دوسرے سے منطقی طور پر مرتبط ہوتا ہے۔ پیغام آفاقی کے ناول ''مکان''میں نیرا جب کمار کی زیادتیوں سے پریشان ہوجاتی ہے اور اس کو محسوس ہوتا ہے کہ کماراس کی (نیرا) فطری کمزوریوں کا غلط فائدہ اٹھا رہا ہےتو وہ خود سے ایک عزم کرتی ہے جس کوداخلی خودکلامی کے پیرایے میں بیان کیا گیا ہے۔مثال اس طرح ہے:

''اور میرا کردار—اگر میرا کردار مجھ سے مطابقت نہیں رکھتا،اگر—اس کا کوئی بھی حصہ یا یہ پورا کا پورا کمار کے ہاتھ کا جال بن گیا ہو،جس میں وہ مجھے گرفتار رکھنا

چاہتا ہے،تو مجھے اس کردار کو بدلنا ہوگا۔۔۔اگر میری فطرت سے واقفیت کمار کو مجھے
پکڑنے میں مدد دیتی ہے تو مجھے اپنی فطرت کو بدلنا ہوگا،اور میں اپنے کو تبدیل
کرکے،ایک ایسی شکل اختیار کروں گی،جسے کمار کی آنکھیں دیکھ نہیں پائیں گی،
اور اگر سمجھ بھی لیں گی تو آگے چل کر وہ پائیں گی کہ جو کچھ انھوں نے سمجھا تھا،وہ
صرف اوپری پرت تھی،ایک دھوکا تھا۔میں کمار کی پکڑ کی آخری سرحدوں سے
ہزاروں پردے آگے بڑھ جاؤں گی۔'' ۴ے

داخلی خود کلامی کی یہ مثال ان حالات سے مطابقت رکھتی ہے جو نیرا کو پیش آرہے تھے اور اس کے تدارک کے لیے وہ خود کو بدلنے کا عزم وارادہ کرتی ہے۔

شعور کی رو کی دوسری شکل Free Indirect Dicsourse ہے۔جس کو فرانسیسی زبان میں Style indirect libre بھی کہا جاتا ہے۔اس اصطلاح میں کردار کے خیالات واحساسات اور تخیلات کو واحد غائب راوی ''وہ'' کے ذریعہ بیان کرتا ہے اور راوی کردار کی سوچ کو ترتیب وار بیان کرتا چلا جاتا ہے۔کردار کے خیالات کی باگ ڈور واحد غائب راوی کے ہاتھ میں ہوتی ہے اور بیک وقت کردار اور راوی دونوں ساتھ ساتھ اپنی شمولیت کا احساس دلاتے ہیں۔Free indirect discourse میں کردار موجودہ حالات کے توسط سے ماضی اور مستقبل کے متعلق بھی سوچنے لگتا ہے۔

Roy Pascal نے اس کی تعریف یوں کی ہے:

"We hear in "Style Indirect Libre" a dual voice, which through vocabulary, sentences, structure and intonation subtly fuses the two voice of the character and the narrator." ۵ے

ترجمہ:''Style indirect libre میں ہم دوہری آوازوں کو سنتے ہیں۔جس میں ذخیرۂ الفاظ، جملے کی ساخت اور لحن کو بار یکی سے کردار اور راوی کی آوازوں کے ساتھ ملایا جاتا ہے۔''

اردو ناولوں میں Free Indirect Discourse کی بہت سی مثالیں مل جائیں گی جس میں راوی ،کردار کے خیالات کو بیان کرتا ہے۔عزیز احمد کے ناول''گریز'' سے چند اقتباسات اس طرح ہیں:

''وہ یہی سب باتیں سوچا کرتا اور احساس ناکامیابی اسی عمر سے اس پر حاوی ہونے لگا۔ یہ احساس کہ اس کی اپنی زندگی بے مصرف سی ہوگئی ہے۔طالب علمی کے زمانے تک وہ پھر بھی زندگی کی تخلیق کے کچھ نہ کچھ خواب دیکھتا رہا۔مگر اس ملازمت میں وہ ایک مشین کا پرزہ تھا اور بس۔'' ۷۶

''گیتا نگر میں برہم پتر کے کنارے یہی احساس نعیم پر حاوی ہونے لگا تھا۔کیا اس کی ساری زندگی یونہی گزر جائے گی۔کچھ تخلیق کیے بغیر۔کیا آرام کے معنی محض اعلیٰ درجے کی حیوانی آسائش ہے۔کیا یہی اس کا منتہائے نظر ہے۔وہ جذباتی اضطراب اور کاوش جو یورپ میں تھی وہ یہاں مفقود تھی۔اس نوکری میں جنس بھی ایک خوراک کی سی چیز تھی۔'' ۷۷

نعیم مستقبل کے متعلق Free Indirect Discourse کے ذریعہ اس انداز سے سوچتا ہے۔مثال:

''اور بلقیس؟ کیا بلقیس کا ملنا اب بالکل ناممکن ہے؟ ہرگز نہیں جب وہ ہندوستان واپس ہوگا تو اس کے قدموں کے نیچے ہندوستان کی مٹی تھرائے گی۔اس سے زیادہ قابل اور تیز دماغ نوجوان جنھوں نے اپنے قومی یا اشتراکی جنون میں آئی۔سی۔ایس کی طرف توجہ نہیں کی اور پھر پچھتاکے یونیورسٹیوں میں پروفیسر

ہو گئے یا آل انڈیا ریڈیو میں ملازم ہو گئے۔اس کی طرف حسد سے دیکھیں گے۔
اس وقت خانم قدموں پر گر کے اپنی لڑکی کا اس سے بیاہ کریں گی۔'' ۸ے

فلیش بیک (Flash Back)

فلیش بیک اسے کہتے ہیں جس میں مصنف کسی کردار کی سوچ یا اس کی یادوں کو ماضی کے حوالے سے بیان کرے۔اس تکنیک میں لمحۂ حال اور لمحۂ ماضی ایک مرکز پر جمع ہو جاتے ہیں۔ناول میں واقعات کا سلسلہ زمانۂ حال سے منقطع ہو کر ماضی سے منسلک ہو جاتا ہے اور قصہ ماضی کے توسط سے واحد غائب راوی کے ذریعہ بیان کیا جانے لگتا ہے۔عام طور پر اس تکنیک کا استعمال فلموں میں کیا جاتا ہے لیکن فکشن میں بھی اس کی مثالیں مل جاتی ہیں۔اردو کے افسانوی ادب میں فلیش بیک کے استعمال سے وسعت پیدا ہوئی۔اس میں واقعات کو کردار کی ذہنی سطح کے تناظر میں پیش کر کے پلاٹ اور کردار کے روایتی طریقہ سے گریز کیا گیا۔اور ناول کی ابتدا، وسط اور انجام کو تخلیقیت کے مزید امکانات سے ہمکنار کیا ہے۔اس سے کردار کی ذہنی و نفسیاتی پیچیدگیوں کو سمجھنے میں مدد ملی۔Chris Baldick آکسفورڈ ڈکشنری آف لیٹریری ٹرمس میں اس تکنیک کی تعریف یوں کرتے ہیں۔جسے Analepsis بھی کہا جاتا ہے۔مثال ملاحظہ ہو:

"A form of anachrony by which some of the events of a story are related at a point in the narrative after later story-events have already been recounted. commonly referred to as retrospection or flashback, analepsis enables a storyteller to fill in background information about characters or events.A narrative

that begins "in medias res" will include an analytic account of events preceding the point at which the tale began."۹ے

ترجمہ:''Anachrony کہانی کا ایک حصہ ہے جس میں کہانی کے واقعات بیانیہ کے کسی ایسے نقطہ سے جڑے ہوتے ہیں جن کا تعلق ان واقعات سے ہوتا ہے جو پہلے سے عمل میں آ چکے ہیں۔اس کو Flashback اور retrospection بھی کہا جاتا ہے۔Analepsis اس بات کی استعداد رکھتا ہے کہ اس میں کہانی سنانے والا کرداروں کے بارے میں اور واقعات کے پس منظر کے متعلق بیان کرے۔ایک ایسا بیان جو قصہ کے درمیان سے شروع ہوتا ہو اور ان تمام واقعات کو شامل کرتا چلے جو کہانی کی ابتدا سے پہلے رونما ہو چکے ہیں۔''

اردو ناول میں ''جب کھیت جاگے'' اور ''آنگن'' میں فلیش بیک کو بخوبی برتا گیا ہے۔

خدیجہ مستور کے ناول ''آنگن'' میں عالیہ کی یادوں کو واحد غائب راوی کے ذریعہ فلیش بیک میں بیان کیا گیا ہے۔اقتباس ملاحظہ ہو:

''نیند تو اب بھی کوسوں دور تھی، پر ماضی کی یادیں اس کی رات کٹوانے کے لیے پاس آ بیٹھی تھیں۔

وہ ایک اجاڑ ضلع تھا۔سرخ سرخ اینٹوں کے مکان اس طرح بنے ہوئے تھے کہ کسی ترتیب کا خیال ہی نہ آتا۔بس ایسا محسوس ہوتا کہ کسی نے اٹھا کر بکھیر دیے ہیں۔وہاں اس چھوٹی سی جگہ میں کتنے بہت سے مندر تھے۔ان کے سنہرے کلس

سر اٹھائے جیسے بھگوان کی پرارتھنا کرتے رہے۔ مندروں میں صبح شام گھنٹے بجتے،
پجاریوں کے بھجن گانے کی مدھم مدھم آواز گھر تک آتی۔'' ۸۰؎

درج بالا اقتباس سے فلیش بیک کی تکنیک کا آغاز ہوتا ہے جو ناول کے کئی صفحات پر مشتمل ہے۔

اس تکنیک کے علاوہ خطوط نگاری اور ڈائری کی تکنیک کا استعمال بھی اردو ناولوں میں کیا جاتا رہا ہے۔ اس کے ذریعہ کردار کی حالات زندگی، داخلی احساسات اور موجودہ دور کی تہذیب وثقافت سے واقفیت حاصل ہوجاتی ہے۔ قاضی عبدالغفار نے اپنے ناول ''مجنوں کی ڈائری اور لیلیٰ کے خطوط'' اسی طرز پر قلم بند کیے ہیں۔ نذیر احمد، قرۃ العین حیدر، عزیز احمد، انتظار حسین، رضیہ فصیح احمد وغیرہ نے بھی اپنے ناولوں میں خطوط کی تکنیک کا استعمال کیا ہے۔

مغربی ناولوں کے مطالعہ سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ تکنیک کی سطح پر متعدد تجربات کیے جاتے رہے ہیں جن کی ایک طویل فہرست تیار ہوسکتی ہے جب کہ اردو ناولوں میں محض چند تکنیک زیرِ بحث آئی ہیں۔ بہر حال یہ بات تو برسبیل تذکرہ تھی لیکن درج بالا مباحث کے پیش نظر اردو ناول کی تنقید کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ناول کی ایک صدی گزر جانے کے باوجود یہ تشنہ کام ہے اور زبان وبیان کے وسائل کے ضمن میں اردو ناول کی تنقید کے بعض اہم گوشے آج بھی معرض التوا میں ہیں جن پر کوئی گفتگو نہیں کی گئی ہے۔ موضوعاتی سطح پر ناول تنقید کا جائزہ لیا جائے تو اس ضمن میں ناقدین نے صفحات کے صفحات سیاہ کردیے ہیں جب کہ اسلوب اور تکنیکی سطح پر کوئی واضح تحریر بمشکل ہی ملتی ہے۔ اگر چند نقادوں نے تکنیک کے حوالے سے گفتگو کی بھی ہے تو وہ ناول کی تفہیم میں زیادہ معاون ثابت نہیں ہوپائی۔

ناقدین نے اس بات کی تو وضاحت کردی ہے کہ بیانیہ کسے کہتے ہیں یا راوی کیا شئے ہے۔ تاہم اس بات پر روشنی نہیں ڈالی کہ بیانیہ کی اور کیا نوعتیں ہوسکتی ہیں یا واحد متکلم اور ہمہ داں راوی کے علاوہ بھی راوی کی کتنی اقسام ناول میں پیش کی جاسکتی ہیں۔ Point of View کا تعلق گرچہ راوی سے ہے تو اس کے مزید

امکانات کیا ہو سکتے ہیں۔ اگر غائب راوی آزادانہ طور پر اپنے نقطۂ نظر کو بیان کر رہا ہے یا بعض اوقات محدود نقطۂ نظر (Limited Point of View) کو بھی ملحوظ رکھے گا تو اس کی شناخت کیوں کر ممکن ہو سکے گی۔ اسی طرح کے کئی اہم سوالات ہیں جن کے جوابات سے ناول تنقید محروم ہے۔ لہٰذا ضرورت اس بات کی ہے کہ ناول تنقید کے ان پہلوؤں کو زیر بحث لایا جائے جو اظہار و بیان کے مختلف وسائل سے تعلق رکھتے ہوں۔

حواشی

۱۔ فروز اللغات، الحاج مولوی فروز الدین

۲۔ آکسفورڈ انگلش اردو ڈکشنری، شان الحق حقی

۳۔ A Glossory of literary terms, M.H Abrams, cengage learning, 10th edition, Delhi 2013, p.384

۴۔ ادبی تنقید اور اسلوبیات، گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۱۹۸۹، ص ۱۴

۵۔ فروز اللغات، الحاج مولوی فروز الدین

۶۔ آکسفورڈ انگلش اردو ڈکشنری، شان الحق حقی

۷۔ اسطور کی تاریخ، کیرن آرم اسٹرانگ، ترجمہ ناصر عباس نیر، مشعل بکس لاہور، پاکستان ۲۰۱۳، ص ۱۸

۸۔ A Glossory of literary terms, M.H Abrams, cengage learning, 10th edition, Delhi, 2013, p.230

۹۔ ایک چادر میلی سی، راجندر سنگھ بیدی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، علی گڑھ، ۱۹۷۵، ص ۸، ۹

۱۰۔ اردو افسانہ روایت اور مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۲۰۰۷، ص ۴۱۷

۱۱۔ بستی، انتظار حسین، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، ۱۹۸۰، ص ۸

۱۲۔ ایضاً، ص ۲۱۸

۱۳۔ آگ کا دریا، قرۃ العین حیدر، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۱۹۹۰، ص ۲۵۲

۱۴۔ ایضاً، ص ۴۷۴

۱۵۔ آکسفورڈ انگلش اردو ڈکشنری، شان الحق حقی

۱۶۔ A Glossory of literary terms, M.H Abrams, cengage learning, 10th edition, Delhi, 2013, p.184

۱۷۔ آخر شب کے ہمسفر، قرۃ العین حیدر، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۱۰، ص ۱۴۵

۱۸۔ ایک چادر میلی سی، راجندر سنگھ بیدی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، ۲۰۱۱، ص ۲۸

۱۹۔ راجہ گدھ، بانو قدسیہ، شانِ ہند پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۱۹۸۸، ص ۱۳۷

۲۰۔ آکسفورڈ انگلش اردو ڈکشنری، شان الحق حقی

۲۱۔ انگلش اردو ڈکشنری، عبدالحق، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۲۰۰۵

۲۲۔ A Glossory of literary terms, M.H Abrams ,cengage learning,10th edition, Delhi, 2013, p.267

۲۳۔ نئی تنقید، ناصر عباس نیر مشمولہ نظریاتی تنقید مسائل ومباحث، مرتب ابوالکلام قاسمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۶، ص ۱۶۳

۲۴۔ آزادی کے بعد اردو افسانہ: شناخت کا ایک نیا حوالہ، شافع قدوائی، مشمولہ آزادی کے بعد اردو فکشن: مسائل ومباحث، مرتب ابوالکلام قاسمی، ساہتیہ اکادمی، دہلی، ۲۰۰۱، ص ۱۲۶

۲۵۔ آکسفورڈ انگلش اردو ڈکشنری، شان الحق حقی

۲۶۔ A Glossory of literary terms ,M.H Abrams, cengage learning, 10th edition, Delhi,2013, p 169

۲۷۔ ایضاً، ص ۱۶۹

۲۸۔ جدید اردو نظم نظریہ وعمل (۱۹۳۶۔۱۹۷۰) عقیل احمد صدیقی، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۲۰۱۲، ص ۲۷۴

۲۹۔ شکست، کرشن چندر، رجت بک ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۶،ص ۷

۳۰۔ ایضاً،ص

۳۱۔ آکسفورڈ انگلش اردو ڈکشنری۔شان الحق حقی

۳۲۔ A Glossory of literay terms, M.H Abrams, cengage learning, 10th edition ,Delhi, 2013,p394

۳۳۔ جدید اردو افسانہ (ہیئت واسلوب میں تجربات کا تجزیہ) خورشید احمد، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۹۷،ص ۱۲۸

۳۴۔ ایک چادر میلی سی، راجندر سنگھ بیدی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، ۱۹۷۵،ص ۵

۳۵۔ خوشیوں کا باغ، انور سجاد، شعور پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۱۹۸۱،ص ۱۷

۳۶۔ ادب کا بدلتا منظر نامہ، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، مرتبہ گوپی چند نارنگ، اردو اکادمی دہلی، ۱۹۹۸-۲۰۱۱،ص ۶۱

۳۷۔ A Glossory of literary terms, M.H Abrams, cengage learning,10th edition, Delhi, 2013, p.233

۳۸۔ ایضاً،ص ۳۰۱

۳۹۔ توبۃ النصوح، مولوی نذیر احمد، ماڈرن پبلی کیشنز، مئو یوپی، ۲۰۰۳،ص ۲۴۳

۴۰۔ مرأۃ العروس، کلیات ڈپٹی نذیر احمد، مرتب رانا خضر سلطان بک لاہور، پاکستان، ۲۰۰۵،ص ۱۸۹

۴۱۔ امراؤ جان ادا، مرزا ہادی رسوا، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۴،ص ۵۷

۴۲۔ ایک چادر میلی سی، راجندر سنگھ بیدی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، ۲۰۱۱،ص ۵۹

۴۳۔ ایضاً،ص ۹۷

۴۴۔ ایضاً، ص ۹۷

۴۵۔ آگ کا دریا، قرۃ العین حیدر، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۹، ص ۲۴۴، ۲۴۵

۴۶۔ اردو کے پندرہ ناول، اسلوب احمد انصاری، یونیورسل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۳، ص ۲۵۲

۴۷۔ آبلہ پا، رضیہ فصیح احمد، مکتبہ علم وفن، دہلی، ۱۹۶۵، ص ۶۶

۴۸۔ بستی، انتظار حسین، مکتبہ کامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، ۲۰۱۱، ص ۵

۴۹۔ آگے سمندر ہے، انتظار حسین، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، ۱۹۹۵، ص ۵

۵۰۔ قید، عبداللہ حسین، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور پاکستان، ۲۰۰۸، ص ۹

۵۱۔ ایضاً، ص ۴۳

۵۲۔ ایضاً، ص ۴۱، ۴۲

۵۳۔ ایضاً، ص ۴۷

۵۴۔ ایضاً، ص ۷۵

۵۵۔ ایضاً، ص ۱۱۵

۵۶۔ دوگز زمین، عبدالصمد، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۱۳، ص ۶۷

۵۷۔ معاصر ناول: ہیئت واسلوب کے چند پہلو، خورشید احمد، مشمولہ آزادی کے بعد اردو فکشن مسائل و مباحث، مرتب ابوالکلام قاسمی، ساہتیہ اکادمی دہلی، ۲۰۰۱، ص ۶۷

۵۸۔ مکان، پیغام آفاقی، نام فکشن اکیڈمی، نئی دہلی، ۱۹۸۹، ص ۷، ۸

۵۹۔ دویہ بانی، غضنفر، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۰، ص ۶

۶۰۔ ایضاً، ص ۷۸

۶۱۔ ایضاً، ص ۹۲

۶۲۔ ایضاً،ص۱۵

۶۳۔ قرأت، حسین الحق تخلیق کار پبلیشرز، نئی دہلی، ۱۹۹۲،ص۹

۶۴۔ ایضاً،ص۱۷

۶۵۔ ایضاً،ص۳۹

۶۶۔ ایضاً،ص۱۵۰

۶۷۔ معاصر ناول: ہیئت و اسلوب کے چند پہلو، خورشید احمد،مشمولہ،آزادی کے بعد اردو فکشن مسائل و مباحث،مترب ابوالکلام قاسمی، ساہتیہ اکادمی، دہلی، ۲۰۰۱،ص۶۹

۶۸۔ غلام باغ،مرزا اطہر بیگ، سانجھ پبلی کیشنز،لاہور پاکستان، ۲۰۱۵،ص۲۳۹۔۲۴۰

۶۹۔ A Glossory of literary terms,M.H Abrams, cengage learning, 10th edition, Delhi 2013,p.380

۷۰۔ لندن کی ایک رات، سجاد ظہیر،نیشنل بک ٹرسٹ، نئی دہلی، ۲۰۰۵،ص ۳۸

۷۱۔ آخر شب کے ہمسفر،قرۃ العین حیدر، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۱۰،ص۳۳۹، ۳۴۰

۷۲۔ غلام باغ،مرزا اطہر بیگ، سانجھ پبلی کیشنز،لاہور پاکستان، ۲۰۱۵،ص ۶۵۸، ۶۵۹

۷۳۔ https://www.britannica.com/topic/interior-monologue

۷۴۔ مکان، پیغام آفاقی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی،۲۰۰۴،ص ۱۷۱

۷۵۔ The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functioning in the century, European Novel, 1977, Manchester, p.2619th بحوالہ جدید اردو افسانہ ہیئت و اسلوب میں تجربات کا تجزیہ، خورشید احمد، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۹۷ء، ص۸۳۔۸۴

۷۶۔ گریز، عزیز احمد، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۱۹۸۲، ص ۳۱۷

۷۷۔ ایضاً، ص ۳۱۸

۷۸۔ ایضاً، ص ۱۷۰

۷۹۔ Oxford Dictionary of literary terms, Chris Baldick, Oxford University Press,4th edition, London,2015.p13

۸۰۔ آنگن، خدیجہ مستور، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۴، ص ۸

اردو ناول کی روایت تقریباً ایک سو سینتالیس سال کے زمانی عرصہ پر مشتمل ہے۔جس میں ناول نگاروں کی ایک طویل فہرست ہے جنہوں نے اپنے قلم کے زور سے ناول کی آبیاری کی اور مختلف موضوعات کے پیش نظر اردو ناول کے کینوس کو وسیع تر کیا۔اصلاحی،معاشرتی،معاشی،نفسیاتی اور سیاسی پہلوؤں کو متعدد نقطہ نظر کے تحت ناول میں پیش کیا جاتا رہا ہے ساتھ ہی علی گڑھ تحریک،رومانی تحریک،ترقی پسند تحریک،جدیدیت ، مابعد جدیدیت اور دیگر مکتب فکر کے حوالے سے ناولوں کا مطالعہ کیا جاتا رہا ہے۔فن کار کے محسوسات ومشاہدات،فرمودات،اس کا نظریہ حیات اور مافی الضمیر کی ادائیگی ناول کی تنظیم میں کلیدی حیثیت رکھتے ہیں،اس کی بنا پر فن پارہ کے حسن وقبح،محاسن ومعائب اور مضمرات کو نظریاتی سطح پر جانچ پرکھ کے ان کا تعین قدر کیا جاتا ہے لہذا اسی اعتبار سے ناول نگاروں کے ایسے جدول تیار کیے گئے جو ان کو مختلف زمروں میں رکھتے ہیں۔جس طرح ناول کی تاریخ کو ایک طویل عرصہ گذر چکا ہے اسی طرح ناول کی تنقید بھی کم وبیش ۱۰۰ سال کے عرصہ کو محیط ہے۔جس میں علی عباس حسینی،محمد احسن فاروقی،یوسف سرمست،سید علی حیدر،سہیل بخاری،اسلم آزاد،کے کے کھلر،ناز قادری،خالد اشرف،ارتضی کریم،عقیل احمد،قمر رئیس،وارث علوی،انور پاشا،اسلوب احمد انصاری،نگینہ جبیں،نیلم فرزانہ،ممتاز احمد خان،مشتاق احمد وانی،احمد صغیر،محمد نعیم،شہاب ظفر اعظمی وغیرہ نے مختلف زاویہ نگاہ سے ناول پر تنقید کی ہے لیکن ان میں سے اکثر وبیشتر نقاد ایسے ہیں جو ناول تنقید کو یک رخا بنا کر محض موضوع کو زیر بحث لائے ہیں۔

تخلیق اور تنقید کا باہمی تعلق اس بات کا غماز ہے کہ یہ قانون فطرت ہے اور ہر تخلیق کردہ اشیا اپنی تنقید کی بنا پر معاشرے میں ایک شناخت رکھتی ہے۔ ادب بھی اس سے مبرا نہیں خواہ وہ افسانوی ادب ہو یا غیر افسانوی ادب۔ ہر صنف کے اپنے متعین کردہ اصول وضوابط ہوتے ہیں جن کو مدنظر رکھ کر ادب کی شعریات اور اس کے عوامل وخصائص کی قدر شناسی کا کام انجام دیا جاتا ہے تاکہ فن پارہ کی تفہیم وتعبیر اور تجزیہ وتحلیل عمل میں آسکے۔ ناول کا جائزہ لیتے وقت بھی نقاد کو ان تمام نکات اور لوازمات کا علم ہونا لازمی ہے جس سے ناول کا صحیح تعین قدر ہو سکے کیونکہ بے جا تعریف وتوصیف اور خالص تنقیص وتحقیر بھی تنقید کے فن کو مجروح کرتی ہے۔ بہر حال یہ بات تو بر سبیل تذکرہ تھی لہذا ناول تنقید کے امکانات پر گفتگو کرنے سے پہلے ناول نگاروں کی فہرست پر ایک نظر ڈال لی جائے تو بہتر ہے پھر اس کی مناسبت سے اس بات کا جائزہ لیا جائے گا کہ ناول سے متعلق گذشتہ تنقید کی تاریخ اور موجودہ دور میں ہونے والی ناول تنقید کے منظر نامہ کی کیا نوعیت ہے اور کس حد تک موضوعی اور معروضی حوالوں سے ناول تنقید کا حق ادا کیا گیا ہے اور ساتھ ہی ناول تنقید کے امکانات پر بھی روشنی ڈالی جائے گی۔

اردو میں پہلا ناول نذیر احمد کا مرأۃ العروس (۱۸۶۹) ہے اس کے بعد پنڈت رتن ناتھ سرشار، عبدالحلیم شرر، ابتدائی خواتین ناول نگار، راشد الخیری، مرزا ہادی رسوا، پریم چند، عصمت چغتائی، صالحہ عابد حسین، راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر، قرۃ العین حیدر، شوکت صدیقی، احسن فاروقی، عزیز احمد، جمیلہ ہاشمی، الیاس احمد گدی، انیس ناگی، خدیجہ مستور، رضیہ فصیح احمد، عبد اللہ حسین، انتظار حسین، قاضی عبدالستار، بانو قدسیہ، انور سجاد، حیات اللہ انصاری، صلاح الدین پرویز، غضنفر، پیغام آفاقی، عبدالصمد، حسین الحق، یعقوب یاور، شموئل احمد، ساجدہ زیدی، زاہدہ زیدی، اقبال مجید، سید محمد اشرف، گیان سنگھ شاطر، مشرف عالم ذوقی، رحمٰن عباس، ثروت خان، صادقہ نواب سحر، ترنم ریاض، شائستہ فاخری، مرزا اطہر بیگ، انیس اشفاق، مستنصر حسین تارڑ وغیرہ نے ناول میں طبع آزمائی کی۔ ان کے علاوہ بھی سیکڑوں ناول نگار ہیں۔ ناقدین

نے مذکورہ ناول نگاروں کے ساتھ ساتھ دیگر ناول نگاروں کی تخلیقی سطح کو بھی مختلف النوع انداز میں بیان کیا ہے۔جن میں موضوعات کے علاوہ فن پر بھی گفتگو کی گئی ہے لیکن فنی سطح پر وہ نامکمل ہے۔ارتضی کریم ناول تنقید کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''ناول کی تنقید سے متعلق باضابطہ کتابوں میں تین طرح کی تصانیف ملتی ہیں۔پہلی قسم کی وہ جس میں کسی ناول نگار کی شخصیت اور فن پر تاثراتی اظہار کی صورت ملتی ہے۔دوسری وہ تحقیقی کتابیں جو کسی نہ کسی یونیورسٹی یا دانش گاہوں میں لکھی گئی ہیں۔ان کی اچھی تعداد ہے لیکن ان میں تنقیدی اعتبار سے وہ پختگی نہیں ملتی۔حالانکہ انہیں میں سے بعض مقالے ہر اعتبار سے اہم اور سنگ میل ثابت ہوئے ہوتے ہیں۔تیسری قسم کی تصانیف میں مشاہیر اور اہم ناقدین ادب کی تنقیدی کاوشیں ہیں۔جسے انہوں نے اپنے وسیع مطالعہ اور عمیق تنقیدی بصیرت کے ساتھ پیش کیا ہے۔''[۱]

ناول تنقید کے ضمن میں ارتضی کریم کی اس رائے سے ایک حد تک ہی اتفاق کیا جا سکتا ہے۔ناول کی تنقید میں موضوعات سے متعلق طویل ترین مباحث کو قلم بند کیا جاتا رہا ہے اور اس روایتی طریقہ کار کو ناول تنقید میں کارآمد سمجھا گیا ہے۔جبکہ ناول کی شعریات پلاٹ،کردار،اسلوب بیان،زمان و مکان اور دیگر نکات پر خصوصی توجہ نہ دیتے ہوئے اسے معرض التوا میں رکھا گیا اور کوئی واضح بحث سامنے نہیں آئی بلکہ ناول کا جائزہ لیتے وقت اس کا ضمناً ذکر کر دیا جاتا ہے لہذا یہ ناول تنقید کا ایک اہم گوشہ ہے جو توجہ طلب ہے۔نذیر احمد کے ناولوں کو بعض نقادوں نے تمثیلی قصے قرار دیا تو بعض نے ان کو ناول تسلیم کرنے سے انکار کیا اور بہت سے ناقدین نے ان کے ناولوں کے محاسن و معائب کی نشاندہی کر کے ان کو ابتدائی کاوش سے تعبیر کرتے ہوئے اہم کارنامہ بتایا ہے۔''ناول کیا ہے''میں محمد احسن فاروقی اور نورالحسن ہاشمی نذیر احمد کے ناولوں کو از کار رفتہ قرار

دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''مولوی نذیر احمد کی ان تمام کتابوں میں ان کی مقصدیت اس قدر نمایاں ہے کہ بعض اوقات تو انہیں ناول کہنے کو جی ہی نہیں چاہتا، جگہ جگہ پند و نصائح کے دفتر موقع بے موقع مذہب و اخلاقیات کے لکچر ان کے ناول سے دلچسپی کے عنصر کا تو خاتمہ ہی کر دیتے ہیں۔ وہ تو کہیے ان کا زور بیان ہے، زبان و محاورہ پر قدرت اور کہیں کہیں مزے دار فقرے جوان کے وعظ کو صبر سے پڑھ لینے دیتے ہیں۔'' ۲

یہاں اس بات کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ ہر تخلیق اپنے دور کے تقاضوں کی پیداوار ہوتی ہے جس میں مصنف اپنے زمانے سے ہم آہنگ رجحانات و اعتقادات کا بیان کرتا ہے اور اسی کی بنیاد پر اپنے نقطہ نظر کو تشکیل دیتا ہے۔ لہٰذا کسی فن پارہ کے تئیں حتمی رائے قائم کرنا مناسب نہیں کیونکہ غور کیا جائے تو نذیر احمد کے ناولوں میں علی گڑھ تحریک کے واضح نقوش ملتے ہیں لیکن ناول کی تنقید میں اس پہلو کی طرف کوئی خاص توجہ نہیں دی گئی اور ایک (اردو ناول اور استعماریت، محمد نعیم) یا دو کے علاوہ کسی ناقد نے اس نقطہ نظر سے نذیر احمد کے ناولوں کا مطالعہ کرنے کی کوشش نہیں کی۔ اس ضمن میں عقیل احمد صدیقی کے مضمون ''نذیر احمد اور کولونیل ڈسکورس کی مزاحمت (ابن الوقت اور توبۃ النصوح کی روشنی میں)'' کو نقش اول کی حیثیت حاصل ہے جنہوں نے نذیر احمد کے ناولوں کے حوالے سے کولونیل ڈسکورس کے مختلف ابعاد کو پیش کیا ہے اور اس تناظر میں ناول کی تعبیر و تشریح کی ہے۔ اس کے علاوہ عقیل احمد صدیقی کا دوسرا مضمون ''اداس نسلیں: ایک نئی تعبیر (پوسٹ کولونیل تناظر میں) مابعد نوآبادیاتی طریقہ مطالعہ میں نہایت اہمیت کا حامل ہے جس میں یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ نوآبادیاتی عہد میں تاریخ کے جبر نے نعیم کے کردار کی تشکیل کس انداز سے کی ہے جو اپنا کوئی مخصوص تشخص قائم نہیں رکھ پاتا ہے اور اس اعتبار سے وہ اپنی اصل شناخت سے بھی محروم ہو جاتا ہے۔ ان کے مطابق یہ ناول 'نوآبادیاتی کلام کے خلاف مزاحمت کا ناول بھی ہے۔' اس مضمون کے تناظر میں کسی دوسرے ناول کے

کردار کا بھی مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ ہر نقاد اپنے اپنے نقطہ نظر کے تحت کسی بھی فن پارہ کا مطالعہ کرتا ہے اور اس کا تجزیہ پیش کرتا ہے۔ یہاں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ مابعد نوآبادیاتی تناظر میں، نذیر احمد کے ناولوں کو پرکھنے کے ساتھ دوسرے ناولوں کا مطالعہ بھی اس نقطہ نظر سے کیا جائے تو ناول تنقید کا دائرہ وسیع ہو سکتا ہے اور غور کیا جائے تو عقیل احمد صدیقی کا مضمون اداس نسلیں: ایک نئی تعبیر، اس ضمن میں نہایت کارگر ثابت ہو سکتا ہے۔ مرزا رسوا کے ناول امراؤ جان ادا نے اردو ناول کو ایک نئی سمت عطا کی۔ جس میں نئے موضوع کی پیش کش کے ساتھ اظہار و بیان کے منفرد انداز کو برتا گیا۔ ناول تنقید کے ابتدائی دور میں امراؤ جان ادا کے متعلق یہ گفتگو عام تھی کہ اس ناول کا پلاٹ گٹھا ہوا ہے، کردار حقیقی دنیا کے باشندے معلوم ہوتے ہیں، واحد متکلم کی تکنیک میں ناول اس انداز سے بیان کیا گیا ہے جس پر اصل واقعہ کا گمان ہوتا ہے وغیرہ۔ امراؤ جان ادا پر خورشید الاسلام کا طویل مضمون موضوعاتی سطح پر اہمیت کا حامل ہے۔ اس کے علی الرغم فنی مباحث کے پیش نظر اس کا جائزہ نہیں لیا گیا ہے۔ لیکن امتداد زمانہ کے ساتھ کچھ نقادوں نے اپنی فکر انگیز تنقیدی صلاحیت کے سبب اس ناول کی جانب ازسرنو توجہ دی اور Narratology کی بحث سے استفادہ کرتے ہوئے نئے نکات کی نشاندہی کرکے ناول تنقید کی راہ ہموار کی اور بتایا کہ مرزا رسوا نے 'رسوا' نام کا کردار تخلیق کرکے اردو ناول کو نئی تکنیک سے متعارف کرایا ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ راوی، بیانیہ اور نقطہ نظر کے متعلق مباحث سے دوسرے ناولوں کو جانچنے کی طرف توجہ دلائی۔ لیکن اکثر ناقدین نے Narratology جیسے بسیط مکتب فکر کا گہرائی سے مطالعہ نہ کرکے ناول پر سرسری رائے دینا ہی کافی سمجھا اور اصطلاحات کے استعمال سے اس کے بنیادی نکات اور مفہوم کو واضح کرنے کی کوشش نہیں کی۔ جبکہ ناول تنقید کے مزید امکانات کو اجاگر کرنے کے لئے راوی کی دیگر قسموں (واحد غائب اور واحد متکلم کے علاوہ) پر روشنی ڈالی جا سکتی تھی۔ اب یہاں یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ اردو ناول میں ہمہ داں راوی اور واحد متکلم راوی کے علاوہ کسی دوسرے راوی کے ذریعہ ناول تشکیل نہیں دیا گیا تو پھر بحث کیسی۔ اس بات کا جواب یہ ہوگا کہ ہو سکتا ہے ایسا کوئی ناول اردو میں موجود نہ ہو اور اگر ہو بھی تو اس راوی سے ناواقفیت

کے سبب نقاد اس کی شناخت نہیں کر پایا ہو۔لہٰذا نقادوں کے لیے ضروری ہے کہ راوی کی تمام قسموں کا مطالعہ کر کے اس کو اردو میں متعارف کرائے اور تخلیق کاروں پر بھی یہ ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ جس طرح مغرب میں تجرباتی ناول لکھے گئے اور کامیاب بھی ہوئے اسی طرح اپنے نقطہ نظر کی روشنی میں اپنی تخلیق کوئی تکنیک سے ہمکنار کرے کیونکہ موجودہ دور کے ناولوں میں وہ تاثیر اور کشش موجود نہیں جو قاری کو بذات خود اپنی طرف متوجہ کرے۔اب یہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ یہ کمی ناول نگار کی ہے یا وقت و حالات کی۔بہر حال ناول تنقید کے امکانات اور کیا ہو سکتے ہیں اس کی بحث آگے آئے گی۔

راجندر سنگھ بیدی کا ناول ایک چادر میلی سی اردو دنیا میں اپنی ایک اہم شناخت رکھتا ہے اور نقادوں کے درمیان آج بھی موضوع بحث بنا ہوا ہے اور اس کی مختلف تعبیریں منظر عام پر آ رہی ہیں۔لیکن صنفی اعتبار سے کوئی اسے ناولٹ تسلیم کرتا ہے تو کوئی ناول کے زمرے میں رکھتا ہے۔بہر کیف ناول اور ناولٹ کی تفریق اور اس کی مخصوص تعریف متعین نہ ہونے کے باعث اکثر ناقدین اسے ناول کی فہرست میں شامل کرتے ہیں۔راجندر سنگھ بیدی نے اساطیری اور استعاراتی طریقہ بیان سے اس ناول کو تشکیل دیا ہے۔ہندو دیومالائی قصوں کی مدد سے ناول کے واقعات میں معنویت پیدا کی گئی ہے۔گوپی چند نارنگ نے اپنے مضمون ''بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں'' میں اس کے تجزیہ و تعبیر میں مدلل اور واضح گفتگو کرنے کے ساتھ ساتھ اس بات پر بھی روشنی ڈالی ہے کہ اساطیر کسے کہتے ہیں۔اس میں استعارے کے مختلف ابعاد کی معنویت کو کس طرح اجاگر کیا جاتا ہے ان کے علاوہ عقیل احمد صدیقی نے اپنے مضمون ''بیدی اور اساطیری ذہن (ایک چادر میلی سی کی روشنی میں)'' میں یہ بتایا ہے کہ اساطیری طریقہ کار واقعات کے مثبت و منفی پہلوؤں کو کس انداز سے پیش کرتا ہے اور کس طور سے تحریر دلکشی اختیار کر لیتی ہے۔لیکن اساطیر کے ضمن میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ ناول نقادوں نے ایک چادر میلی سی کے حوالے سے محض ہندو دیومالائی عناصر کو ہی نشان زد کیا ہے جبکہ غور کیا جائے تو اساطیر کا دائرہ نہایت وسیع ہے جس پر مکمل بحث کی ضرورت ہے اور اسی کے سبب انتظار حسین کے

ناولوں میں موجود متعدد اساطیری عناصر تفہیم وتنقید کے اعتبار سے التوا میں ہیں جن کو واضح کرنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے۔جبکہ اساطیر سے متعلق تمام نکات کی توضیح وتشریح سے ناول تنقید کے مزید امکانات پیدا ہو سکتے ہیں۔اردو ناول کی تشکیل میں مختلف تکنیکوں سے بھی مدد لی گئی ہے جس میں ایک تکنیک Magic Realism جادوئی حقیقت نگاری ہے حالانکہ اس کا استعمال سوائے وحید احمد کے ناول زینو کے کہیں اور دیکھنے کو نہیں ملتا۔اس کے علاوہ خالد جاوید کے ناولوں (موت کی کتاب اور نعمت خانہ) میں بھی اس کی مثالیں مل سکتی ہیں۔جادوئی حقیقت نگاری کی اصطلاح دراصل دو لفظ جادو اور حقیقت کا مرکب ہے جس میں کسی بھی بات کو اس انداز سے بیان کیا جاتا ہے کہ بظاہر تو اس بات کا تعلق جادو کی دنیا سے لگتا ہے لیکن اس کے پیچھے کوئی گہرا اور حقیقی نکتہ پوشیدہ ہوتا ہے جو اصل قصے پر روشنی ڈالتا ہے اور اس کی معنویت کو اجاگر کرتا ہے۔اس اعتبار سے بھی ناول تنقید کے امکانات کو بروئے کار لایا جاسکتا ہے۔

عصمت چغتائی کی افسانہ نگاری کے مقابلے میں ان کی ناول نگاری کو ٹیڑھی لکیر کے علاوہ کوئی خاص قدرومنزلت کی نگاہ سے نہیں دیکھا گیا۔ بلکہ محض یہ کہہ کر تنقید کا حق ادا کر دیا گیا کہ عصمت چغتائی نے متوسط طبقہ کی خانگی زندگی کو موضوع بحث بنایا ہے اور عصمت کو گھریلو خواتین کی زبان،لب ولہجہ پر قدرت حاصل ہے۔ان کے ناولوں پر کی گئی تنقید میں نفسیاتی نقطہ نظر کو بھی ملحوظ رکھا گیا ہے اور اس اعتبار سے صرف شمن کے کردار کی نفسیاتی پرتوں کو کھولا گیا ہے جبکہ معصومہ اور دل کی دنیا کے کرداروں کو بھی اس تناظر میں جانچا جا سکتا ہے۔عصمت چغتائی کے ناولوں کو علم نفسیات کی مختلف اصطلاحات،فرائڈ اور یونگ کے نظریات کی روشنی میں پرکھنے کے ساتھ ساتھ ٹیڑھی لکیر کی قرأت Post colonial تنقید کے اعتبار سے بھی کی جاسکتی ہے۔کسی متن کا مابعد نوآبادیاتی نقطہ نظر سے تجزیہ کرنے کا طریقہ یہ ہے کہ اس میں نوآبادیاتی عہد میں موجود تہذیب وثقافت اور ان کی ترجیحات کا مطالعہ کیا جائے اور یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ ان متون میں استعماری نظام کے افکار و نظریات کس حد تک شامل ہیں اور اس کے پس پردہ مصنفین نے نوآبادیاتی معاشرہ کو کس طرح جانچا ہے اور ان

کی کیا حیثیت مقرر کی ہے۔

اردو ناول نگاری میں قرۃالعین حیدر ایک ایسا نام ہے جنہوں نے اردو دنیا کو آگ کا دریا، آخر شب کے ہمسفر، گردش رنگ چمن اور چاندنی بیگم جیسے لازوال ناول دیئے۔ شعور کی رو کی ابتدائی مثالیں سجاد ظہیر کے ناول لندن کی ایک رات میں اور باقاعدہ طور پر قرۃالعین حیدر کے ناولوں میں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ عام طور پر نقادوں نے ان کے ناولوں کو شعور کی رو کی کامیاب مثال یا پھر تہذیبی و تاریخی دستاویز قرار دے کر تنقیدی مقالات قلم بند کیے ہیں۔ جن میں یکسانیت پائی جاتی ہے۔ ارتضی کریم کی مرتب کردہ کتاب ''قرۃالعین حیدر ایک مطالعہ'' میں مختلف النوع مضامین ہیں جن میں قرۃالعین کی تخلیقی سطح کی قدر شناسی کا کام انجام دیا گیا ہے۔ اس کتاب میں پروفیسر قمر رئیس، پروفیسر ابوالکلام قاسمی اور پروفیسر نیلم فرزانہ کے مضامین عام مفروضات سے قطع نظر ناول تنقید کے نئے در وا کرتے ہیں جس میں قرۃالعین حیدر کے ناولوں میں نسائی حسیت کے نئے رجحان اور فنی اظہار کی نوعیتوں کو اجاگر کیا گیا ہے۔ ابتدا سے ہی قرۃالعین حیدر کے ناولوں کو مخالفت اور موافقت دونوں قسم کے رویوں سے نبرد آزما ہونا پڑا ہے۔ لیکن اس کے باوجود ان کے ناولوں کے ساتھ وہ انصاف نہیں کیا گیا جو اس کا حق تھا۔ قرۃالعین حیدر نے اپنے ناولوں میں کرداروں کو ان کے فطری تقاضوں، عصری حسیت اور ایک دوسرے کے تئیں مخصوص جذبات کو حقیقی پیرائے میں تشکیل دیا ہے۔ جس میں Irony اور Paradox کے ذریعہ اس بات کا جائزہ لیا جا سکتا ہے کہ کردار سازی کس انداز سے کی جاتی ہے۔ سادہ اور پیچیدہ کرداروں کے علاوہ کردار کے تشکیل کی اور کیا نوعیتیں ہوسکتی ہیں۔ ساخت کے اعتبار سے ان کے ناولوں پر تنقید کی جائے تو تعبیر کے مختلف النوع پہلو بھی سامنے آسکتے ہیں۔ اس کے علاوہ مابعد جدید تھیوریز کے پیش نظر ناولوں کی معنویت کو بروئے کار لایا جا سکتا ہے۔ جس میں نئی تاریخیت اور بین المتونیت خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان نکات کے پیش نظر ناول تنقید کے امکانات کے مزید در وا ہو سکتے ہیں۔ قرۃالعین حیدر کے تخلیقی سرمایہ پر موجود تنقیدی مباحث کے متعلق مقبول حسن خاں رقمطراز ہیں:

''جدید افسانوی ادب میں قرۃ العین کی غیر معمولی مقبولیت کے پیش نظر ایک ایسے
تنقیدی محاکے کی ضرورت کا احساس ہوتا ہے۔ جو فکشن میں عام مفروضات سے
ہٹ کر اور معنویت اور اس کے فنی اظہار کی پیچیدگیوں کا لحاظ کرتے ہوئے ان
کے فنی کارنامے کے تجزیے اور اس کارنامے کی قدر و قیمت کے تعین میں مددگار
ثابت ہو سکے۔ اس میں شبہ نہیں کہ ہم عصر ادیبوں بالخصوص افسانوی ادب سے
متعلق شخصیات میں انہیں یہ امتیاز حاصل ہے کہ زبان و ادب کی مشرقی روایات
کے ایک رچے ہوئے شعور کے ساتھ وہ مغرب کی فنی اور تہذیبی روایتوں سے تخلیقی
سطح پر استفادہ کر سکنے کی حد تک واقف ہیں۔'' ۳ے

جدیدیت کے تعلق سے اردو ناول کے منظر نامہ کا جائزہ لیا جائے تو انور سجاد کا ناول خوشیوں کا باغ تجریدی پیرائے میں لکھا گیا، انسانی تشخص کے کرب اور اس کے داخلی جذبات و احساسات کے انخلا کو پیش کرتا ہے۔ اکثر نقاد خوشیوں کا باغ کو ناول کے زمرے میں نہیں رکھتے اور اس کی فنی خوبیوں کو کہانی پن کا عیب قرار دیتے ہیں۔ لیکن بعض نقاد نے اس کی اہمیت کو تسلیم بھی کیا ہے۔ مگر اس کے باوجود خوشیوں کا باغ کے حوالے سے یک موضوعی گفتگو کی گئی ہے اور اس کو تجریدی آرٹ سے تعبیر کر کے توضیح و تشریح سے گریز کیا گیا ہے۔ تجریدی آرٹ مصوری کی ایک تکنیک ہے جس کا استعمال کہانی کو علامتی و استعاراتی انداز میں بیان کرنے کے لیے کیا جاتا ہے۔ انور سجاد نے اس طریقہ کار سے استفادہ کرتے ہوئے واقعات کو تشکیل دیا ہے۔ اس ناول کے ساتھ ساتھ دیگر تجریدی ناولوں کا جائزہ ساختیاتی اور اسلوبیاتی نقطہ نظر سے لیا جائے تو ناول تنقید کے امکانات میں اضافہ ہو سکتا ہے اور شمس الرحمٰن فاروقی کے قول کی روشنی میں انور سجاد کی تخلیقیت میں اپنے مخصوص روایتی انداز سے انحراف کی صورت ملنے کے ساتھ دوسرے تجریدی ناولوں کی تعبیر کے مختلف امکانات بروئے کار آ سکتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''انور سجاد نے اردو افسانے کو بیانیہ سے آزاد کرنے اور مکالمے کی نام نہاد ''فطری'' روایت سے دور لے جا کر مکالمے کو اظہار کردار سے زیادہ اظہار واقعہ کے لیے استعمال کرنے کی کوشش میں جو کامیابی دس سال پہلے حاصل کی تھی، اس کے بعد ان کے یہاں ایک طرح کا انتشار شاید اس لیے بھی ملتا ہے کہ گذشتہ کامیابی کے بعد انہیں پرانے افسانے کے حصار کو کسی اور زاویے سے توڑنے کی ضرورت محض ایک تخلیقی بغاوت کے طور پر محسوس ہوئی۔ ان کے ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں بیانیہ اور مکالمے کے روایتی انداز سے ہٹنے، لیکن خود اپنے گذشتہ انداز سے انحراف کی ایک اور کوشش بھی ملتی ہے۔ تفصیلات کا وہ بیان جس میں روشنی کی ایک باریک لکیر صرف انہیں پہلوؤں کو منور کرتی ہے جو واقعے اور واقعے سے متاثر ہونے والی اشیا کی ٹھوس شیئت کو ثابت کرے، اور گفتگو کا لہجہ خود کلامی سے لے کر ڈائری تک کے انداز کو محیط ہو، انور سجاد کا خاصہ ہے۔'' [۴۴]

فکشن کے ضمن میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ وہ ناول یا افسانہ اپنی ایک الگ شناخت قائم کرتا ہے جو فنی طور پر ہر زمانے کے بدلتے ہوئے تقاضوں کو پورا کرنے کے ساتھ ساتھ، اپنے اندر ایسی عمق، گہرائی اور کثیر الجہتی رکھتا ہو جس سے سوچ اور فکر کا زاویہ محدود نہ ہو بلکہ افہام و تفہیم کے مختلف در وا ہوتے ہوں۔ ایسا ہی ایک ناول بانو قدسیہ کا راجہ گدھ ہے۔ راجہ گدھ پر یوں تو کئی مضامین منظر عام پر آ چکے ہیں۔ لیکن پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے اپنے موضوع کے ساتھ بخوبی انصاف کرتے ہوئے اس ناول کے اجزاء کو پرت در پرت منکشف کیا ہے۔ ناول کی ہیئت میں کرداروں کی شمولیت کو اہم بتاتے ہوئے ان کا نفسیاتی جائزہ لیا گیا ہے اور اس کے پس پردہ جو اسباب و علل کارفرما ہیں ان کی توضیح کرتے ہوئے حرام و حلال کی تفریق میں Mutation اور Genes کے رول کو اہم بتایا ہے۔ وارث علوی نے مذہبی نقطۂ نظر سے اس ناول کا تجزیہ و

تحلیل کرتے ہوئے بہت سی کمیوں اور خامیوں کو اجاگر کیا ہے۔ان کے علاوہ بھی دوسرے ناقدین نے راجہ گدھ کا تجزیہ کیا ہے جس میں قاضی افضال حسین کا مضمون ''راجہ گدھ کا مسئلہ''اہم ہے اس کے علاوہ وجودی نقطہ نظر سے اس کا تعین قدر کیا جا سکتا ہے۔سید محمد عقیل نے اپنی کتاب جدید ناول کا فن میں ''آگ کا دریا ،تلاش بہاراں ،رگ سنگ اور دیوار کے پیچھے''وغیرہ کو وجودی نقطہ نظر سے جانچا ہے،ان کے علاوہ وحید اختر کا مضمون ''آگ کا دریا وجودیت کے اثرات''کو بھی وجودیت کی تفہیم میں اہم مضمون قرار دیا جا سکتا ہے۔علاوہ ازیں دوسرے ناول نقاد نے وجودیت کے بنیادی نکات کی وضاحت اس انداز سے نہیں کی ہے کہ اس کو بآسانی سمجھ کر اس کا اطلاق کسی دوسرے ناول پر کیا جا سکے۔افسانہ کے ضمن میں خورشید احمد کا مضمون ''وجودیت'' قابل ذکر ہے۔اس کے علاوہ بیانیہ اور Description کے حوالے سے بھی اس ناول کا تجزیہ کیا جا سکتا ہے ۔ساتھ ہی مختلف طرز فکر اور فلسفہ حیات کو مدنظر رکھتے ہوئے بھی اس کی قدر شناسی کا کام انجام دے کر ناول تنقید کے مزید امکانات سامنے آسکتے ہیں۔تاہم فکشن تنقید کے ضمن میں اس بات کو بھی ذہن میں رکھنا چاہیے جس کی جانب وارث علوی نے توجہ مرکوز کرائی ہے اور نہایت عمدہ بات کہی ہے۔وہ لکھتے ہیں:

> ''ہر افسانے کی تھیم ،مواد، میلیو (melieu) اور مقصد الگ ہوتا ہے۔لہٰذا اس کا طریقہ کار،تکنیک اور اسلوب بھی الگ ہوتا ہے۔اسی لیے ہر افسانے اور ناول کی تنقید اس کے فن کے وضعی رشتوں کو دھیان میں رکھ کر کی جاتی ہے اور اصولوں کی کسوٹی کا سخت گیر استعمال مستحسن نہیں گردانا جاتا اور اسی لئے ہر ناول کی تنقید اسی ناول سے مخصوص ہوتی ہے اور اسی رنگ یا اسلوب میں کسی دوسرے ناول پر تنقید نہیں لکھی جاسکتی۔'' [۵]

اس قول کی روشنی میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ ناول کے تنقیدی رویہ نے متضاد صورت حال اختیار کر لی ہے اور ناول کا ناقد کسی بھی نظریہ کا اطلاق کسی بھی ناول پر اس انداز سے کرتا ہے جس سے ناول کی معنویت

اجاگر ہونے کے بجائے قارئین اشکال وانتشار کا شکار ہو جاتے ہیں۔لہٰذا ضرورت اس بات کی ہے کہ ناول کا مقصد اور راوی کے نقطہ نظر کو سمجھتے ہوئے ناول کا مطالعہ کیا جائے اور انہیں اجزا کی توضیح وتشریح اور تنقید کی جائے جس کا تقاضا ناول کرتا ہو۔اس بات سے تمام اہل ادب واقف ہیں کہ ناول کی صنف مغرب کی دین ہے اور اس کے تمام اصول وضوابط اور شعریات بھی مغربی ناول سے مستعار ہیں تاہم اردو ادب میں ایسے ناول ناقدین کی نہایت کمی ہے جو اردو کے ساتھ انگریزی زبان سے بھی بخوبی واقفیت رکھتے ہوں کیونکہ اردو کے چند ناول نگار ایسے ہیں جنہوں نے اپنے ناول کے پلاٹ کا سانچہ تیار کرنے اور کردار سازی میں مغربی ناولوں سے استفادہ کیا ہے۔اسی کے سبب کئی اہم نکات تفہیم کے عمل سے نہ گذر کر معرض التوا میں پڑے رہتے ہیں اور ناول کی تنقید کا حق صحیح طور پر ادا نہیں ہو پاتا اور اس بات کا احساس شدت سے ہوتا ہے کہ اردو ناول کی تنقید نیم دائروی شکل میں پروان چڑھ رہی ہے۔اسی لیے ناول کے فن سے متعلق بہت سے اہم گوشوں کی توضیح لازمی ہے۔

ناول کی تنقید میں فنی مباحث کے متعلق تشنگی کا احساس دلاتے ہوئے اس بات کی طرف اشارہ کرنا بھی ضروری ہے کہ ناول میں موضوع کی اہمیت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کیونکہ ناول کا اہم مقصد زندگی میں موجود مسائل کو پیش کرنا ہے اور اسی اعتبار سے وقت وحالات اور ضروریات کے پیش نظر ناول کی صنف کو اردو میں متعارف کرایا گیا ہے۔کوئی بھی ناول قصہ کے بغیر وجود میں نہیں آ سکتا اور قصہ کی مدد سے ہی انسانی زندگی کے رموز ونکات اور مضمرات کو واضح کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔لہٰذا کسی بھی ناول کے تجزیہ وتنقید میں موضوعی گفتگو لازمی ہے کیونکہ ناول کا موضوع ہی اس بات کا تعین کرتا ہے کہ کس نقطہ نظر سے ناول کا جائزہ لیا جا سکتا ہے۔موضوعات کے ضمن میں ناول تنقید پر نظر ڈالی جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ ناول کے نقادوں نے اس امر کا تو جائزہ لیا ہے کہ ناول معاشی ہے یا نفسیاتی، سیاسی ہے یا سماجی، تقسیم ہند سے متعلق ہے وغیرہ لیکن اس پہلو کی طرف توجہ نہیں دی کہ ناول کی تشکیل وتنظیم اپنے موضوع سے مطابقت رکھتی ہے یا نہیں۔ناول

کا موضوع Treatment اور Setting کے لحاظ سے اپنی ساخت سے مناسبت رکھتا ہے یا نہیں۔ ناول کے واقعات پر واحد متکلم یا ہمہ داں راوی کی گرفت مضبوط ہے یا نہیں۔ یا پھر اس موضوع کو اگر دوسرے طریقہ سے برتا جاتا تو زیادہ دلکش اور پر اثر ہونے کے ساتھ ساتھ دیگر لوازمات کی تفہیم کا عمل بھی بآسانی انجام پا سکتا تھا۔

اردو ناول میں سیاسی عوامل کے توسط سے کہانی کو تشکیل دینے کا غالب رجحان عبد الصمد کے یہاں دیکھنے کو ملتا ہے۔ ان کے ناول دوگز زمین، مہاتما، خوابوں کا سویرا، مہاساگر، دھمک وغیرہ ہیں۔ ان کے تمام ناولوں میں دوگز زمین کو ناقدین نے سیاسی نقطہ نظر سے پرکھنے کے ساتھ اس بات کی نشاندہی بھی کی ہے کہ عبد الصمد نے سیاست کو موضوع بحث بناتے ہوئے بیانیہ کو کسی بھی مقام پر خشک اور گنجلک نہیں ہونے دیا۔ جو اس ناول کی بڑی کامیابی ہے۔ عبد الصمد کے دیگر ناولوں کا مطالعہ بھی اسی نقطہ نظر کی روشنی میں کر کے اس بات کا تعین کیا جا سکتا ہے کہ دوگز زمین کے مقابلے میں ان کے دوسرے ناولوں کے بیانیہ کی کیا خصوصیات ہیں۔ عبد الصمد نے موضوع کی مناسبت سے اظہار و بیان کا جو طریقہ اختیار کیا ہے وہ ناول کو دلچسپ بناتا ہے یا نہیں؟۔ جس طرح دوگز زمین میں ان کا اسلوب، بیانیہ کی سطح پر سامنے آتا ہے اور کرداروں سے زیادہ واقعات اہمیت اختیار کر لیتے ہیں۔ اسی طرح دھمک میں واقعات کی تشکیل میں بیانیہ کو ذریعہ اظہار نہ بناتے ہوئے مکالماتی انداز اختیار کیا گیا ہے اور اس کے ذریعہ سیاست میں ہونے والے اتار چڑھاؤ، داؤ پیچ، خود غرضی، مال و دولت کی ہوس، سیاسی حکام کی عیاری و ناانصافی، کرسی کی چاہت میں اپنوں سے قطع تعلق کو بروئے کار لایا گیا ہے۔ اس ناول کے حوالے سے مکالموں کی تجسیم و تنظیم کے ذریعہ ناول تنقید کے مزید امکانات کو اس طور پر سامنے لایا جا سکتا ہے کہ Dialogue form کرداروں کی پیش کش میں کیا معنویت رکھتی ہے۔ گفتگو میں لہجہ کا اتار چڑھاؤ کرداروں کی کون سی صفات کو اجاگر کرتا ہے اور کس انداز سے ان کی ذہنی و نفسیاتی سطح کو سمجھنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ اردو ناول میں مکالموں کی بہت زیادہ اہمیت ہے لیکن ناول کی تنقید میں مکالموں پر کوئی واضح بحث سامنے نہیں آئی ہے اور اگر چند ناقدین نے اس کا ذکر کیا بھی ہے تو محض ضمنی طور پر۔

اردو ناولوں کو موضوعات کے اعتبار سے تقسیم کیا جائے تو اصلاحی، تاریخی، نفسیاتی، سیاسی اور معاشرتی نقطہ نظر کے حوالے سے ناولوں کی الگ فہرست تیار کی جا سکتی ہے اور ان موضوعات کے پیش نظر تنقیدی نگارشات بھی قلم بند کی جا رہی ہیں۔ صنف ناول، افسانوی ادب کا ایک حصہ ہے۔ جس کا سب سے اہم عنصر ہے ''تخیلات کی بنیاد پر واقعات کو اس انداز سے بیان کرنا کہ اس پر حقیقت کا التباس ہو''۔ افسانوی ادب کے مقابلے میں غیر افسانوی ادب میں تمام واقعات حقیقی ہوتے ہیں۔ اردو میں ایسے ناول بہت کم لکھے گئے ہیں جن میں فکشن اور نون فکشن کے امتیازات شیر و شکر ہوں۔ کیونکہ ایسا ناول تخلیق کرنا دقت طلب عرق ریزی کا مطالبہ کرتا ہے۔ اس قسم کے ناول کو اگر تلاش کیا جائے تو ایسا ناول سوانحی ناول کے طور پر ہمارے سامنے آتا ہے اور یہ قرۃ العین حیدر کا ''کار جہاں دراز ہے'' ہے۔ جس کے پیش لفظ میں انہوں نے خود اس کو سوانحی ناول سے تعبیر کیا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے اس ناول پر کئی مقالات لکھے جا چکے ہیں لیکن سوائے پروفیسر نیلم فرزانہ کے کسی بھی ناقد نے اس ناول کی فنی خصوصیات کو اجاگر کرنے کی کوشش نہیں کی ہے اور نہ ہی اس بات پر غور کیا ہے کہ سوانح اور ناول کے متفرقات کو کیسے ایک قالب میں ڈھال کر سوانحی ناول کا روپ دیا جاتا ہے۔ پروفیسر نیلم فرزانہ لکھتی ہیں کہ:

> ''ناول فکشن کی ایک صنف ہے اور فکشن ہونے کا مطلب تخیلی اور غیر حقیقی ہونا ہے۔ لیکن فکشن میں کردار اور اس کی پیش کش یا واقعات کا بیان اس طرح کیا جاتا ہے کہ ''حقیقت کا التباس'' باقی رہے جبکہ سوانح نگاری تاریخ کی طرح صداقت کو بنیاد بناتی ہے اور اس کے کردار اور واقعات سب حقیقی ہوتے ہیں۔ کسی سوانحی تصنیف کو ''ناول'' کہنے کا مطلب یہ ہے یہ تصنیف غیر افسانوی ہوتے ہوئے بھی پیش کش کے اعتبا سے افسانہ (فکشن کے معنوں میں) ہے۔ یعنی اس کتاب میں پیش کئے گئے واقعات اور افراد حقیقی ہیں لیکن اس کتاب میں ناول کے بعض

بنیادی عناصر بھی پائے جاتے ہیں جن کی وجہ سے اسے ''ناول'' قرار دیا جا سکتا ہے اور ناول کی طرح پڑھا جا سکتا ہے۔ ناول مین سوانحی اجزا کی پیش کش اردو میں نئی بات نہیں بلکہ خود قرۃ العین حیدر کے اہم ناولوں میرے بھی صنم خانے، سفینۂ غم دل، اور آگ کا دریا میں سوانحی عناصر پائے جاتے ہیں لیکن یہ کتابیں سوانحی نہیں ہیں۔ ان کے مقابلے میں کار جہاں دراز ہے سوانحی کتاب ہے۔ البتہ اس کی پیش کش میں ناول کی تکنیک برتی گئی ہے۔ سوانح اور ناول کے اس امتزاج نے اس کتاب کو ایک معتبر تجرباتی (Experimental) تخلیق کا درجہ دیا ہے۔'' ۶

مزید رقمطراز ہیں:

''اس کتاب کو جو چیز ناول بناتی ہے وہ مصنفہ کی مخصوص فکری زاویہ نظر ہے جو اس ناول کے تمام حقیقی واقعات کو ایک تخیلی رشتے میں منسلک کرتا ہے۔ اس کتاب میں قرۃ العین حیدر نے مختلف وقتوں میں رونما ہونے والے واقعات اور مختلف کرداروں کے تجربات کے درمیان تخیلی ہم آہنگی تلاش کی ہے جو اس کثرت کو فلسفیانہ فکر کے ذریعے وحدت عطا کرتی ہے۔ اس مخصوص طرز احساس نے اس تصنیف کو ایک فن پارے کی حیثیت عطا کرنے میں ایک اہم رول ادا کیا ہے۔'' ۷

اس اقتباس کی روشنی میں سوانحی ناول کی تفہیم کے مزید در وا ہو سکتے ہیں اور سوانحی طرز کو ملحوظ رکھتے ہوئے دیگر ناولوں میں پائے جانے والے عناصر کو تنقیدی طور پر پرکھا جا سکتا ہے۔ واحد متکلم راوی کی خصوصیات کو مدنظر رکھتے ہوئے اس بات کا مطالعہ بھی کیا جا سکتا ہے کہ داستان گو سے، اپنے نقطہ نظر کے بیان میں کوئی کوتاہی تو سرزد نہیں ہوئی ہے یا بعض مقامات پر ان عوامل کا بیان تو نہیں کیا گیا جو ہمہ داں راوی کے نقطہ

نظر سے منسلک ہوں؟۔اس کے علاوہ گیان سنگھ شاطر کا ناول ''گیان سنگھ شاطر'' بھی سوانحی ناول ہے۔جس میں گیان سنگھ شاطر نے اپنی زندگی کے تمام حقائق کو جرأت و بے باکی کے ساتھ بیان کیا ہے۔لیکن اس ناول کو کوئی خاص مقبولیت حاصل نہ ہو سکی۔سوانحی ناول کے زمرے میں شامل اس ناول کا جائزہ لیا جائے تو سوانح نگاری کے فنی لوازمات اور ناول کی شعریات سے متعلق بہت سی خوبیوں اور خامیوں کو اجاگر کیا جا سکتا ہے۔ اسلوب کی سطح پر اس ناول کا تعین قدر کیا جائے تو سوانح اور ناول کی خصوصیات کے ادغام وانضباط اور الفاظ و تراکیب کی جدت طرازی کے پیش نظر بیانیہ کی انوکھی جہت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

اردو ناول کا ایک بڑا حصہ تاریخی عناصر کی کارفرمائی پر مشتمل ہے۔جس میں سیاسی،سماجی اور تہذیبی پہلوؤں کو ناول کے قالب میں ڈھال کر ماضی بعید یا ماضی قریب کے حالات و واقعات کو بیان کیا جاتا ہے۔بسا اوقات ان ناولوں میں تاریخی اشخاص کو کردار کی صورت عطا کر کے واقعات تشکیل دیئے جاتے ہیں تو کبھی تاریخی واقعات سے پیدا شدہ صورت حال اور اس کے اسباب و نتائج کو بیان کرنے کے لئے فرضی کرداروں کی تجسیم سے مدد لی جاتی ہے۔تا کہ اس دور کے حالات سے اس بات کا اندازہ لگایا جا سکے کہ سماج پر اس کے کیا اثرات مرتب ہوئے اور انسانی زندگی کو کن کن مسائل سے نبرد آزما ہونا پڑا۔تاریخی ناول نگار حقائق کو تخیل سے آمیز کر کے قصہ کو بیان کرتا چلا جاتا ہے۔جنگ وجدل،فسادات،سانحہ غدر،تقسیم ہند جیسے تاریخی عناصر کے ساتھ ساتھ کسی دور کی تہذیب وثقافت،خورد ونوش،بود وباش وغیرہ کا بیان بھی تاریخی ناولوں کا حصہ سمجھے جاتے ہیں۔اسی طرح کسی بادشاہ کی ایمانداری،انصاف پسندی،جرأت وبہادری،اعتدال وتوازن،ظلم و جبر،سخت گیری،مذہبی اعتقادات کی پاسداری وغیرہ کے توسط سے واقعات کا بیان بھی کسی خاص عہد کی طرف اشارہ کرتے ہیں جنہیں تاریخی ناول کے زمرے میں شامل کیا جا سکتا ہے۔اردو ادب میں بہت سے تاریخی ناول لکھے گئے ہیں جن میں درج بالا تمام باتیں موجود ہیں۔اردو ناول کی ابتدا سے لے کر موجودہ دور تک کا جائزہ لیا جائے تو بیشتر ناول میں تاریخی شعور کی کارفرمائی دیکھنے کو ملے گی لیکن بنظر غائر مطالعہ کیا جائے تو

عبدالحلیم شرر کا ''فردوس بریں''، قرۃ العین حیدر کا ''آگ کا دریا''، قاضی عبدالستار کا ''داراشکوہ'' اور شمس الرحمٰن فاروقی کا ''کئی چاند تھے سرآسماں'' نقادوں کے نزدیک موضوع بحث رہے ہیں۔ اکثر و بیشتر نقادوں نے ان ناولوں کو تاریخی اعتبار سے جانچا وپرکھا ہے اور ادب میں ان کی حیثیت کا تعین کیا ہے۔ فردوس بریں کے متعلق اسلوب احمد انصاری کا مضمون اہمیت کا حامل ہے جو خاصہ پر مغز ہے اور اس میں کئی اہم نکات کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ آگ کا دریا پر کئی تنقیدی مضامین سامنے آچکے ہیں جن میں مختلف نقطہ نظر کے تحت ناول کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ ان مضامین کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ نقادوں نے واقعات کے داخلی محرکات، ماضی کے احوال و کوائف، فکری و فنی ابعاد کو بیان کرنے کے لیے تاریخی عوامل کا ذکر ضمناً کیا ہے۔ اسلوب احمد انصاری اس ناول کے متعلق رقمطراز ہیں:

''کہانی کا آغاز اب سے ڈھائی ہزار سال پہلے کی ہندوستانی تہذیب کے دور سے ہوتا ہے۔ جو شراوستی اور پاٹلی پتر میں سرسبز و شاداب ہوئی۔ مسلمانوں کی آمد کے بعد تہذیب کے اس ساگر میں ایک نئی لہر اٹھی ہے۔ اس کا مطالعہ دوسرے دور کا موضوع ہے۔ مسلمانوں کے انحطاط کے بعد ایسٹ انڈیا کمپنی کے قدم ہندوستان میں جمنا شروع ہوتے ہیں۔ اس بڑھتی ہوئی تازہ دم قوم کا اولین ہر اول جن ریشہ دوانیوں سے کام لیتا ہے اور اس کے مقابلہ میں مغلیہ شان و شوکت کے آخری محافظ جس تن آسانی اور اخلاقی پستی کا مظاہرہ کرتے ہیں، اس کا تخیلی عکس ہم تیسرے دور میں دیکھتے ہیں۔ اس دور میں ہم جدید لکھنؤ کی بھی ایک جھلک دیکھ لیتے ہیں۔ چوتھے دور میں عمل کا مرکز ہندوستان سے یورپ منتقل ہو جاتا ہے اور وہی نسل، جو اوپری متوسط طبقہ کی نمائندگی تیسرے دور کے آخر میں لکھنؤ میں کر رہی تھی، لندن اور کیمبرج اور پیرس میں نظر آتی ہے۔ چوتھا اور

پانچواں دور تقسیم ملک کے بعد کے ہندوستانی اور پاکستانی معاشروں سے متعلق
ہے۔ یہاں اس بات کا اعلان واظہار بے حد ضروری ہے کہ گو ناول اس طرح پانچ
ادوار پر محیط ہے۔لیکن ناول نگار کا مقصد تاریخ نگاری نہیں، بلکہ تاریخ کے یہ مختلف
موڑ کہانی کے عمل کے لئے صرف ایک پس منظر کا حکم رکھتے ہیں،اور اس لئے ناول
کے واقعات اور تاریخ کے خارجی چوکھٹے میں سخت گیر مطابقت ڈھونڈنا یا قائم کرنا
تنقیدی محاکے کو Distort کر سکتا ہے۔'' ۸

درج بالا اقتباس کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے اسلوب احمد انصاری کا یہ قول محض آگ کا دریا
کے سلسلے میں کارگر ثابت ہو سکتا ہے کیونکہ اس ناول کے واقعات کی تشکیل میں بجائے خالص تاریخی عوامل بیان
کرنے کے ،تاریخی صورت حال کا ذکر، اس سے جوجھتے ہوئے انسانوں کی کیفیات ،فرد اور معاشرے کے
تعلقات کو فلسفیانہ طرز فکر کے ذریعہ بیان کیا گیا ہے۔اسلوب احمد انصاری نے تاریخی تناظر میں بھی اس ناول
کی معنویت کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔دار اشکوہ اور کئی چاند تھے سر آسماں، آگ کا دریا سے قطعی مختلف
نوعیت کے ناول ہیں۔اول الذکر ناول شاہجہاں کے سب سے بڑے بیٹے دارشکوہ کی حالات زندگی، تخت و
تاج کی خاطر چھوٹے بھائی اورنگ زیب کے ساتھ ہونے والی ساموگڑھ کی جنگ اور دیگر واقعات پر مبنی
ہے۔نقادوں نے مختلف نقطہ نظر کے تحت اس ناول کا جائزہ لیا ہے جس سے تعبیر کے دیگر ممکنہ امکانات کو بروئے
کارلایا جا سکتا ہے۔لیکن اس کے علاوہ ناول کے سب سے اہم عنصر تاریخی عوامل ومحرکات کے حوالے سے
خصوصی بحث ملتی ہے۔جس میں ساموگڑھ کی جنگ کے احوال، تہذیبی عناصر اور مذہبی عقائد کو تاریخ کے حقیقی
پس منظر میں جانچنے کی کوشش کی ہے۔اس ضمن میں ''دار اشکوہ'' پر کیا گیا شمس الرحمٰن فاروقی کا تنقیدی تبصرہ
قابل ذکر ہے جس میں انہوں نے ان نکات کی جانب توجہ دلائی ہے جو فاروقی کے نزدیک فی الاصل دار اشکوہ
کے سیاسی، تہذیبی اور مذہبی زندگی سے مطابقت نہیں رکھتے۔شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے اس تبصرے میں

قندھار کی مہم، دھرمٹ کی لڑائی، خلیل اللہ خان کی غداری جیسے واقعات کو قلم زد کرتے ہوئے تاریخی غلطیوں کی طرف اشارہ کیا ہے ساتھ ہی تاریخی ناول کی خصوصیات کے متعلق چند باتوں کا بھی ذکر کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''دارا کے کردار کی اس غلط نمائندگی نے ناول کی تاریخی اور فنی حیثیت بہت کمزور کر دی ہے۔ اور ناول کی واقعیت کو خاصا نقصان پہنچ گیا ہے۔ یہاں پر یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ تاریخی ناول یا ڈراما کس حد تک ''تاریخی'' ہوتا ہے اور تاریخی ناول یا ڈرامے کے پلاٹ میں فرضی واقعات کس حد تک لائے جا سکتے ہیں؟ اس سے پہلے میں ''داراشکوہ'' کی دوسری تاریخی غلطیوں کی نشاندہی کروں، اس مسئلہ پر اپنے خیالات کی وضاحت ضرور سمجھتا ہوں۔

ایک بڑا دلچسپ مقولہ ہے کہ ''تاریخ میں سب جھوٹ ہوتا ہے سوائے نام اور تاریخوں کے، اور افسانے میں سب سچ ہوتا ہے سوائے نام اور تاریخوں کے۔ کسی بڑے دل جلے نقاد نے یہ بات کہی ہوگی، لیکن تاریخی ناول سے وہ بھی مطمئن ہوگا، کیونکہ اس میں تاریخ اور افسانہ دونوں کے صحیح ترین اجزا مشترک ہوتے ہیں۔ یہ بات تو واضح ہے کہ تاریخی ناول، تاریخی واقعات اور ان کے تسلسل سے منہ نہیں موڑ سکتا۔ تاریخی ناول میں جزئی واقعات، مکالمے، چھوٹے چھوٹے کردار تو فرضی ہو سکتے ہیں، لیکن کوئی ایسا واقعہ نہیں فرض کیا جا سکتا جو تاریخ یا کردار کی منطق کے منافی ہو۔ مثلاً اکبر کے عہد کے تاریخی ناول میں کوئی اکبر کے نورتنوں کا نام نہیں بدل سکتا، یا جہاں گیر کو شراب سے گریزاں نہیں دکھا سکتا۔ یا جہاں گیر کے عہد کا ناول نگار جہاں گیر کے سنگ دل حکایات یا اس کی بنیادی انصاف پسندی سے انکار نہیں کر سکتا۔ یہ ممکن ہے کہ جہاں گیر کی انصاف پسندی یا اکبر کی حکمت عملی

ظاہر کرنے کے لئے کچھ فرضی واقعات بیان کردیئے جائیں، لیکن یہ ممکن نہیں کہ
ان واقعات میں کسی سچے تاریخی کردار کو اس طرح آمیز کرلیا جائے جو قرین قیاس
نہ ہو۔ ایسے واقعہ یا کردار کو ناول میں شامل کرنا درست نہیں ہے جس کی وجہ سے
ناول کے مرکزی تاریخی کرداروں کی غلط نمائندگی ہوتی ہو۔'' 9

درج بالا اقتباس میں شمس الرحمٰن فاروقی نے تاریخی ناول کی خصوصیات بیان کی ہے اور دارا شکوہ میں موجود مزید غلطیوں کو بھی واضح کیا ہے لیکن تاریخ داں اقتدار عالم اس تبصرے پر اعتراض کرتے ہوئے اسے ،تاریخ سے متعلق فاروقی کی کم علمی سے تعبیر کرتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ فاروقی نے 'چند غیر اہم ماخذ اور نیم مستند تاریخی کتب' سے استفادہ کرکے اپنی بات کو ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ اقتدار عالم نے اپنے مضمون میں ان تمام غلطیوں کو تاریخی حقائق کے حوالے سے رد بھی کیا ہے۔ پروفیسر اقتدار عالم نے فاروقی کے درج بالا قول میں ''اکبر کے نورتنوں کے نام'' کے حوالے سے جو مثال دی ہے اس کے جواب میں لکھتے ہیں:

''یہاں پر شمس الرحمٰن فاروقی کا دراصل مطلب یہ ہے کہ بعض بنیادی حقائق ایسے
ہوتے ہیں جن کو مسخ کرنے کی اجازت نہیں دی جاسکتی۔۔تاریخ سے ناواقفیت کی
بنا پر انہوں نے جو مثال دی ہے وہ مضحکہ خیز ہونے کے علاوہ سبق آموز بھی
ہے۔ نورتنوں کا ذکر صرف عوام کے سینوں میں محفوظ کہانیوں میں ملتا ہے ان کی
کوئی تاریخی حیثیت نہیں ہے۔ اس مثال سے ہی یہ چیز واضح ہوجاتی ہے کہ بسا
اوقات مستند تاریخی واقعات کی نسبت وہ تاریخی داستانیں جو عوام کے ذہنوں میں
محفوظ ہو چکی ہوں زیادہ اہم بن جاتی ہیں۔ تاریخی ناول میں انہیں یکسر نظر انداز
کرنا ناممکن ہوتا ہے۔ اسی لئے قاضی عبدالستار کے ناول میں جب ہم ''دارا کو
بنارس کے تیرتھ یاتریوں پر لگائے جانے والے محصول کی معافی کے لئے بھرے

دربار میں کوشش کرتا ہوا'' پاتے ہیں یا اسی قسم کی دوسری ایسی باتیں ہماری نظر سے
گزرتی ہیں جو مستند تاریخی واقعات نہ ہوتے ہوئے بھی عام ذہنوں پر دارا کے
کردار کے تاثر سے مطابقت رکھتی ہیں تو اس پر تلملا کر عصری شہادت کا مطالبہ کرنا
کسی طرح جائز نہ ہوگا۔'' ۱۰

درج بالا قول کے مطابق فاروقی کا تبصرہ غلطیوں سے پر ہونے کے باوجود ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تاریخی ناولوں کے تجزیہ وتنقید کے سلسلے میں فاروقی کے بیان سے استفادہ کرتے ہوئے ان نکات کا انطباق تاریخی ناولوں پر کیا جا سکتا ہے۔ تاکہ تاریخی ناول کی تنقید کے مزید امکانات وجود میں آسکیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کا ناول ''کئی چاند تھے سرآسماں'' پر کی گئی تنقید میں تاریخی وتہذیبی دونوں نقطہ نظر کو ملحوظ تو رکھا گیا ہے لیکن تاریخی اعتبار سے اس ناول کے متعدد پہلو اب بھی تشنہ ہیں۔

اردو ناول کی تنقید کا دائرہ متعدد پہلوؤں کی ناقص تفہیم کے باعث محدودیت کا شکار ہے۔ ناول کے موضوعات اور فکری وفنی جہتوں کے حوالے سے کئی پہلو اب بھی تعبیر کے مختلف امکانات (سے بے بہرہ) کے متلاشی ہیں۔ پچھلی تین دہائیوں سے راوی اور بیانیہ کی بحث سے ناول تنقید کو وسیع تر کرنے کی کوشش تو کی گئی ہے لیکن اردو تنقید کو اس میں خاطر خواہ کامیابی حاصل نہیں ہو سکی ہے۔ راوی اور بیانیہ کے متعلق چند ناقدین کے بیانات نے اس کے اہم پہلوؤں کو واضح بھی کیا ہے مگر دوسرے ناقدین نے انہیں پہلوؤں کو بنیاد بنا کر گفتگو کرنا ضروری سمجھا اور ناول تنقید کو نئے مضمرات سے متعارف کرانے کی طرف توجہ نہیں دی۔ راوی، بیانیہ کے ساتھ ساتھ نقطہ نظر کی تفصیلی وضاحت کرنا بھی ناول نقاد کا فریضہ ہے۔ ناول تنقید کی کتب میں اس بات کا ذکر تو ملتا ہے کہ نقطہ نظر کہتے کسے ہیں اور ہر مصنف کا نقطہ نظر مختلف ہوتا ہے جس کے ذریعہ وہ اشیا کو دیکھتا اور پرکھتا ہے۔ تاہم اس بات کا بیان نہیں ملتا ہے کہ واحد متکلم راوی کا نقطہ نظر کن فنی خصوصیات کا حامل ہوگا اور وہ کون سی Demarcating lines ہیں جن کو پار کرنے سے واحد متکلم راوی کے نقطہ نظر کی فنی حیثیت مجروح

ہوگی۔شمس الرحمٰن فاروقی نے افسانے کے ضمن میں واحد متکلم راوی کے بیان اور نقطہ نظر کے متعلق جو اصول وضوابط متعین کئے ہیں۔ان کو مدنظر رکھتے ہوئے ناول کا جائزہ لیا جا سکتا ہے۔یہ اصول درج ذیل ہیں:

''(۱) ایسے افسانے میں صرف واقعات بیان ہو سکتے ہیں ،جن میں راوی خود موجود رہا ہو۔

(۲) کرداروں پر کسی واقعے یا بات کا کیا اثر مرتب ہوا،اس کے بارے میں راوی کی شہادت موضوعی اور نا قابل یقین ہو سکتی ہے۔مثلاً راوی بتاتا ہے کہ جب فلاں شخص نے فلاں شخص سے کہا کہ اسے اس سے محبت ہے ،تو اس کے دل میں خوشی کی ایک لہر دوڑ گئی ۔ظاہر ہے کہ کسی دوسرے شخص کے دل میں خوشی کی لہر دوڑ جانے کے بارے میں راوی کا بیان محض ایک رائے ہے،حقیقت نہیں ،وقس علی ہذا۔

(۳) ایسے افسانے میں راوی خود اپنے خیالات وتاثرات یا معلومات پوشیدہ نہیں رکھ سکتا۔لہذا ایسی صورت میں افسانے میں suspense یعنی تجسس کا عنصر کم ہو سکتا ہے۔

(۴) اگر حاضر راوی کسی ایسی بات کو بیان کرنا چاہے جو اس کے براہ راست علم میں نہیں ہے تو وہ کسی کردار کو اس واقعے کا عینی شاہد بنا کر پیش کرنے پر مجبور ہوتا ہے کہ اس کردار سے اپنی ملاقات کس طرح کرائے اور پھر اس سے اپنی گفتگو کا رخ اس طرف موڑے کہ وہ بات معرض بیان میں آ جائے۔

(۵) حاضر راوی کسی کردار کے بارے میں کوئی رائے قائم کرے یا کسی خیال کا اظہار کرے،تو قاری کو گمان گذرتا ہے کہ یہ محض راوی کا تاثر ہے۔اور ممکن ہے کہ

حقیقت کچھ اور ہو۔ مثلاً اتنی معمولی سی بات کہ حاضر راوی کہتا ہے: ''فلاں کی عمر چوبیس سال ہے اور وہ بہت خوب صورت ہے۔'' محض راوی کے بیان کا حکم رکھتی ہے۔ اس پر مکمل اعتبار ممکن بھی ہے اور نہیں بھی اس کے برخلاف اگر غائب راوی یہی بات کہتا تو اس پر مکمل اعتبار کے علاوہ کوئی چارہ نہیں۔

(۶) حاضر راوی اگر افسانے کا مرکزی کردار نہ ہو تو پھر مرکزی کردار ہر بات میں راوی کی فراہم کردہ معلومات کا محتاج رہتا ہے۔ اس صورت میں مرکزی کردار کے نقوش حاضر راوی کے حوالے سے ہی ابھر سکتے ہیں، خود افسانہ نگار بظاہر پس منظر میں چلا جاتا ہے۔

(۷) چونکہ حاضر راوی بہر حال کثیر تعداد میں لوگوں سے نہیں مل سکتا اور نہ کثیر واقعات کا عینی شاہد ہو سکتا ہے، اس لئے حاضر راوی کے افسانوں میں کرداروں کی تعداد نسبتاً کم ہوتی ہے۔ اگر کردار بڑھائے جائیں تو راوی کی حیثیت محض مشاہد (Onlooker) کی ہو جاتی ہے، اور حاضر راوی کی تکنیک استعمال کرنے میں واقعیت کے جس التباس (illusion) کی تخلیق درکار ہوتی ہے، وہی التباس معرض خطر میں آجاتا ہے۔'' [۱۱]

درج بالا تمام اصولوں کو ناول میں واحد متکلم / حاضر راوی کے بیان اور نقطۂ نظر کے فنی خصائص کے تجزیہ و تحلیل کے طور پر پیش نظر رکھا جا سکتا ہے۔

اردو ناول کی تنقید میں مابعد جدید تھیوریز (بین المتونیت ،تانیثیت وغیرہ) کے تحت جو کتابیں (اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ مرتب ؛ گوپی چند نارنگ، جدید اور مابعد جدید تنقید ناصر عباس نیر، ترقی پسندی، جدیدت، مابعد جدیدیت : ترتیب ڈاکٹر ندیم احمد، مابعد جدیدیت مضمرات و ممکنات : وہاب اشرفی،

مابعد جدیدیت تاریخ وتنقید: رؤف نیازی، اردو میں مابعد جدید تنقید اطلاقی مثالیں مسائل وممکنات، ڈاکٹر الطاف انجم) یا چند مضامین جن میں قاضی افضال حسین، ابوالکلام قاسمی، گوپی چند نارنگ، ناصر عباس نیر، عتیق اللہ، وزیر آغا، ضمیر علی بدایونی وغیرہ کے مضامین اہمیت کے حامل ہیں موجود ہیں ان کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ مابعد جدید تناظر میں لکھی گئی اردو ناول کی تنقید میں بہت سی کمیاں ہیں اور کئی اہم گوشے نامکمل توضیح کے باعث معرض التوا میں ہیں۔ مابعد جدید رویہ کے تحت کی جانے والی تنقید نے متن کے بہت سے گوشوں کو معرض بحث میں لانے کی کوشش کی اور تنقید کا دائرہ وسیع کیا۔ اردو ادب میں مابعد جدیدیت کے متعلق بہت سے مضامین اور کتب بھی منظر عام پر آئیں۔ جس میں مابعد جدیدیت کیا ہے، اس کا دائرہ کار کیا ہے اور یہ کن عوامل کا احاطہ کرتی ہے کے تعلق سے گفتگو کی گئی ہے۔ ان تمام مباحث کی روشنی میں افسانہ یا ناول کا تجزیہ کیا گیا۔ عام طور پر لوگوں نے ۱۹۸۰ کے بعد کے ناول نگاروں کا جائزہ مابعد جدید کے طور پر کیا ہے اور ان کا ماننا ہے کہ یہ تمام ناول نگار مابعد جدید کے زمرے میں شامل ہوتے ہیں۔ جب کہ صحیح اور حقیقی معنی میں غور کیا جائے تو یہ واضح ہوتا ہے کہ اردو میں ایک یا دو ناول کے علاوہ کوئی بھی ناول مکمل طور پر مابعد جدید نقطہ نظر سے تخلیق نہیں کیا گیا، ہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ مابعد جدید رویوں کے تحت چند نکات کی نشاندہی کچھ ناولوں میں کی جا سکتی ہے۔ مابعد جدید ناول کی سب سے اہم خاصیت یہ ہے کہ وہ متن کی پیش کش میں سیدھا سادہ رویہ اختیار نہیں کرتا بلکہ موضوع کے Treatment کو نئے اور انوکھے انداز سے برتتا ہے۔ اس قسم کے ناولوں کا متن Unreliable (کبھی کچھ تو کبھی کچھ) ہوتا ہے اور قاری کی گرفت سے بالاتر ہوتا ہے۔ مابعد جدید ناول نگاروں کے یہاں اس بات کا اندازہ لگانا مشکل ہو جاتا ہے کہ قصہ میں ربط کی نوعیت کیا ہے اور آگے چل کر متن کیا صورت اختیار کر لے گا۔ مابعد جدید ناول کا متن Acceptability کے پیش نظر طرز بیان کے تمام طریقوں کو ملحوظ رکھتا ہے خواہ وہ بیان Absurd ہی کیوں نہ ہو۔ مابعد جدید متون میں باہمی تضاد کی کیفیت بھی پائی جاتی ہے۔ یعنی اپنے ہی بیان کو رد کرنا۔ انگریزی ادب میں متعدد ایسے ناول لکھے گئے جن میں سے ایک

سلمان رشدی کا Midnight's children ہے۔اردو میں مرزا اطہر بیگ کا ناول غلام باغ کو اس زمرے میں شامل کیا جا سکتا ہے۔لہذا ناقدوں کے مابین مابعد جدید ناول کی خلط مبحث کے باعث یہ نظریہ عام ہو گیا ہے کہ ۱۹۸۰ کے بعد مابعد جدید ناول لکھے گئے اور تنقید کا المیہ یہ ہے کہ اس غلط افکار و نظریات کی تصحیح کے بجائے اس میں تواتر کے ساتھ ترقی ہوتی جا رہی ہے اور کوئی بھی نقاد معدودے چند مابعد جدید ناول کے متون کے متعلق صحیح رائے قائم نہیں کر پا رہا ہے۔جیسا کے ذکر کیا جا چکا ہے کہ کوئی بھی ناول مکمل طور پر مابعد جدید رویہ کے تحت تخلیق نہیں کیا گیا البتہ اس کے چند نکات کچھ ناولوں میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔قاضی افضال حسین نے اپنے مضمون ''مابعد جدید کیا ہے؟''میں عبداللہ حسین کے ناول ''قید''اور نیر مسعود کا افسانہ ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس'' کا تجزیہ مابعد جدید نقطہ نظر سے کیا ہے اور اس کے متعلق مابعد جدید تناظر میں یوں لکھتے ہیں کہ:

> ''مابعد جدید کہانی کا بنیادی مسئلہ معنی کی ترسیل نہیں، بلکہ کہانی کا طرز وجود ہے یعنی یہ کہ کسی متن کے معنی قائم کیسے ہوتے ہیں؟اس لئے بیشتر مابعد جدید افسانے میں کہانی کے قیام کا عمل ہی پیش منظر میں نمایاں رہتا ہے۔تعمیر کے اسی عمل کو افسانہ نگار کبھی مدلول کے حوالے سے قائم کردہ روایت Binary Oppositions کی تحلیل کے ذریعہ آشکار کرتا ہے،جیسا کہ عبداللہ حسین نے ''قید''میں کیا اور کبھی Signifiers کے باہم منفی ربط یا ان کے روایتی مدلول کے عدم یقین تعین کے ذریعہ نمایاں کرتا ہے،جیسا کہ نیر مسعود کے افسانے سلطان مظفر کا واقعہ نویس میں ہے اور کبھی Signifiers اور خارجی صداقت کے درمیان لازمی ربط کے روایتی تصور کی نفی کے ذریعہ متن کا بنانے والا ہم پر یہ واضح کرتا ہے کہ زبان کے اجزا کا باہم ربط و تفاعل ہی معنی کی تعمیر کرتا ہے،معنی وہ موجود حقیقت نہیں ہے زبان جس کی نمائندگی اور ترسیل کرتی ہے۔'' [۱۲]

درج بالا اقتباس مابعد جدید تناظر میں کسی متن کے تجزیہ کے طریقہ کار کی جانب اشارہ کرتا ہے۔اس کے علاوہ وہ Self-Reflexivity کو بھی مابعد جدید کہانی کی ایک نمایاں صفت بتاتے ہیں جس کا ایک اہم نکتہ بیانیہ کی علت ومعلول کی منطق سے انکار کی صورت میں سامنے آتا ہے۔قاضی افضال حسین نے اپنے مضمون میں اس کے علاوہ بھی دیگر متون کے حوالے سے مابعد جدیدیت کو سمجھانے کی کوشش کی ہے اور یہ بتایا ہے کہ متن کی لسانی ساخت کو مابعد جدید نقطہ نظر سے پرکھنے کے لئے کن Tools کا استعمال کیا جاتا ہے۔ناول کے تجزیہ وتحلیل کے لئے یہ بے حد ضروری ہے کہ مابعد جدیدیت کے اصل اور بنیادی نظریات کو مدنظر رکھا جائے تا کہ ناول تنقید کا دائرہ اپنی صحیح تفہیم کے باعث وسیع ہو سکے۔اس ضمن میں ابوالکلام قاسمی کا یہ قول نقل کرنا مناسب ہوگا:

> ''مابعد جدید تنقید کی ضابطہ بندی اور طریق کار کی جستجو اس وقت تک مکمل نہ ہوگی جب تک متن کی قرأت کے نئے نظریات سے استفادہ نہ کیا جائے اور یہ نہ دیکھا جائے کی مابعد جدیدیت کی شعریات کے لئے مابعد ساختیاتی اور لاتشکیلی سرچشموں سے کیوں کر استفادہ کیا جاسکتا ہے۔'' [۱۳]

بین المتونیت کے متعلق کہا جاسکتا ہے کہ یہ کسی متن کے مطالعہ کا ایک طریقہ کار ہے اس کے متعلق بہت سے اہم ناقدین کے مضامین سامنے آچکے ہیں۔جن میں ادب کی مختلف اصناف سخن کے حوالے سے بین المتونیت کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ایک متن کا اپنے ماقبل متن سے کسی نہ کسی طور پر قابل قدر ارتباط و توافق بین المتونیت کہلاتا ہے۔متن پر متن تیار کرنا ایک روایتی طریقہ کار ہے۔جو ابتدا سے ہی کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے۔لیکن بین المتونیت تھیوری کو متعارف کرانے والی جولیا کرسٹوا ہیں۔سوسئیر نے زبان کے نظام سے متعلق جو نظریہ پیش کیا تھا اس میں علم نشانات (Semiotics) کے حوالے سے Signifier (دال) اور Signified (مدلول) کے تصور کو لسانیاتی تفہیم کے لیے سب سے اہم قرار دیا

ہے۔اسی طرح روسی نقاد میخائل باختن نے اپنے نظریہ لسان کو Dialogism سے تعبیر کیا ہے۔جس سے مراد ایسا متن جو دیگر وسائل سے استفادہ کرتا رہے اور مصنف کے افکار کا پابند بھی نہ ہو۔سوئیر اور باختن کے ان نظریات کو جولیا کرسٹوا نے اپنے نظریہ سے آمیز کر کے ۱۹۶۰ کی آخری دہائی میں Intertextuality کی تھیوری کو پیش کیا۔اس تھیوری کے پس پردہ جو فلسفہ کارفرما تھا وہ جدیدیت کے اہم پہلو Originality کی تردید کرنا تھا کیونکہ جدیدیوں کا کہنا تھا کہ متن کی حیثیت خود مکتفی ہوتی ہے، وہ نہ تو کسی دوسرے متون کا محتاج ہوتا ہے اور نہ ہی کسی متن سے استفادہ کرتا ہے، بلکہ اس کی شناخت بذات خود قائم ہوتی ہے۔یہی وجہ تھی کہ جدیدیت نے انفرادیت اور مرکزیت پر زور دیا۔لہٰذا دوسرے ماہر لسانیات کے مقابلے میں Julia krestiva نے باقاعدہ طور پر اس Originality کو رد کیا اور یہ واضح کرنے کی کوشش کی کہ کوئی بھی متن Original نہیں ہوتا بلکہ اس میں موجود مختلف اور متعدد پہلو ماقبل کے متون سے کسی نہ کسی طور پر منضبط ہوتے ہیں۔اس ضمن میں ناصر عباس نیر (بین المتونیت)، قاضی افضال حسین (بین المتونیت)، ابوالکلام قاسمی (بین المتونیت) کا مضمون اہم ہے۔جس میں انہوں نے اس کے بنیادی نکات کی جانب توجہ دلائی ہے تا کہ اس کا اطلاق ادبی متون پر کیا جا سکے۔ابوالکلام قاسمی نے اپنے مضمون ''مابعد جدید تنقید اصول اور طریقہ کار'' میں افسانوں کے حوالے سے بین المتونیت کی مثالوں کو پیش کیا ہے۔لکھتے ہیں:

> ''متن پر متن تیار کرنے کی اس سے بھی زیادہ واضح مثالیں ملاحظہ کرنا چاہیں تو سریندر پرکاش کا افسانہ 'بجوکا' میں پریم چند کے ہوری کا حوالہ اور بھولا کی واپسی میں راجندر سنگھ بیدی کے افسانہ 'بھولا' کی بازگشت کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔اسی طرح انور قمر کے افسانہ 'کابلی والا کی واپسی' میں رابندر ناتھ ٹیگور کے متن۔عابد سہیل کے افسانہ 'عید گاہ' میں پریم چند کے متن اور وحید انور کے افسانہ 'مہالکشمی کے پل کے اس پار' میں کرشن چندر کے متن کو اپنی تعمیر کے منطق کے طور پر

استعمال کیا گیا ہے۔"[۱۴]

لہٰذا اس اعتبار سے کسی ناول میں موجود بین المتونی عناصر کا جائزہ لیا جا سکتا ہے تا کہ ناول تنقید کے مزید امکانات پیدا ہو سکیں۔ اس کے علاوہ تانیثیت کے متعلق بھی بہت کچھ لکھا جا تا رہا ہے۔ جس میں عورتوں کے حقوق، ان کی آزادی، ان کی خود مختاری اور سماج میں ان کو مردوں کے برابر مقام دلانے کی بات کی گئی ہے۔ یہ تحریک دراصل مغرب میں عورتوں کے ساتھ روا رکھے جانے والے غلط سلوک اور ان کی حق تلفی کا نتیجہ تھی۔ جس نے مغربی ممالک میں آہستہ آہستہ با قاعدہ Movement کی شکل اختیار کر لی۔ اس تحریک کی روح رواں وہ بہت سی خواتین تھیں جنہوں نے کسی نہ کسی سطح پر مردوں کے ہاتھوں دشواریاں اٹھائی تھیں یا پھر اپنے وجود کی تلاش میں سرگرداں تھیں۔ اس کے علاوہ مرد اساس سماج نے خواتین کو کوئی غلیظ اور ناپاک شئے سمجھ کر Other قرار دے دیا تھا۔ اس تحریک کے پیش نظر مغرب میں کئی اہم کتابیں اور ناول منظر عام پر آئے جن کو خواتین نے ہی تخلیق کیا اور اس میں عورتوں پر ہونے والے بے جا ظلم وستم اور ان کے دیگر مسائل کے خلاف علم بغاوت بلند کیا اور ساتھ ہی پدرانہ سماج کے قائم کردہ اصول وقوانین کی بالا دستی کی مخالفت کرتے ہوئے اس میں جنسی مساوات کا مطالبہ کیا مزید برآں اپنی نسائی شناخت اور اپنے وجود کی اہمیت تسلیم کرنے کی طرف توجہ دلائی۔ ان کے اس احتجاج کا اثر دنیا کے ہر خطہ پر کسی نہ کسی صورت میں مرتب ہوا۔ لہٰذا اردو میں بھی عورتوں کے مسائل سے متعلق ادب تخلیق کیا گیا لیکن اس کی صورت احتجاجی نہ ہو کر مغربی ادب سے کافی حد تک مختلف تھی کیونکہ مشرقی تہذیب میں موجود بہت سے عوامل ومحرکات نے عورت کو اس انداز سے سوچنے کی جانب توجہ ہی نہیں دلائی جس نقطۂ نظر کی حامل مغربی خواتین تھیں اور ان میں محض تہذیب وثقافت اور خود آگہی کا فرق تھا۔ ابوالکلام قاسمی اس ضمن میں رقمطراز ہیں:

"اگر اردو ادب کے خصوصی حوالے سے تانیثی ادب کی شناخت قائم کرنے کی کوشش کی جائے تو مغرب کی زبانوں کے مقابلے میں اردو کا معاملہ زیادہ

افراط وتفریط کا شکار دکھائی دیتا ہے۔ ہمارے معاشرتی نظام کے زیر اثر ادب میں بھی پدری نظام کی بالا دستی شعوری سے کہیں زیادہ تحت الشعوری گہرائیوں میں پیوست ہے، کہ خود عورتیں بھی عموماً جنسی تفریق پر قائم اپنے ادبی سرمایہ پر قانع ہیں، اور ان کے رویے اپنی محکومیت کے رجحان کو تقویت دینے میں کچھ کم معاون نہیں۔'' ۱۵

بہر کیف اردو ناول میں کئی ناول تانیثی نقطہ نظر کے تحت لکھے گئے لیکن ان ناولوں کو مغربی تانیثی ناولوں کے مماثل قرار نہیں دیا جاسکتا۔ تانیثیت سے متعلق مشتاق احمد وانی کی کتاب ''اردو ادب میں تانیثیت'' میں نذیر احمد، سرشار، پنڈت رتن ناتھ سرشار، رسوا، راشد الخیری وغیرہ کے ناولوں میں خواتین کے مسائل کی نشاندہی کر کے ان کو تانیثیت کے زمرے میں رکھا ہے۔ جس کے سبب تانیثت کی تفہیم، اس کے اہم پہلوؤں اور بنیادی نکات واضح نہیں ہو پاتے اور عورتوں کے مسائل پر مشتمل ہر ناول تانیثی طرز فکر سے متاثر نظر آنے لگتا ہے، جو غلط ہے اور ناول کے تجزیہ و تحلیل میں بھی تانیثی فکر و فن کی کوئی نمایاں جہت سامنے نہیں آتی ہے۔ ان کے علاوہ دیگر ناقدین نے اپنے مضامین میں تانیثیت کے مفہوم کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے اور بتایا ہے کہ کسی متن کی تانیثی تنقید کے لئے کن نکات کو زیر بحث لانا چاہئے اور مرد وزن سے متعلق معاشرتی ترجیحات کو De-construct کر کے تانیثی نقطہ نظر سے متن کا مطالعہ کس طرح کیا جاتا ہے۔ ان میں قاضی افضال حسین، ناصر عباس نیر اور شمس الرحمٰن فاروقی کے مضامین قابل ذکر ہیں۔ قاضی افضال حسین نے اپنے مضمون ''متن کی تانیثی قرأت'' میں لکھتے ہیں:

''اتنا تو واضح ہے کہ ادب کا تانیثی مطالعہ احتجاج یا عوامی نعرے خلق کرنے کے بجائے تحلیل و تجزیہ کا فن ہے۔ جہاں تانیثیت کی سماجی تحریکات پدری نظام کے بنیادی تصورات کو رد کرتی ہے اور ایک نئے معاشرتی/ معاشی مادی توازن کی تشکیل

کے لئے کوشاں ہیں،وہیں ادبی مطالعے کا تانیثی نقطہ نظر متن کو De-construct کرنے اور معنی یا قدر (Value) کے قیام میں مرد مرکزیت قیاسات وترجیحات کی نشاندہی سے عبارت ہے۔

خوداس مخصوص مطالعہ متن کی کئی سطحیں ہیں۔مثلاً مابعد جدید تصور ادب کے مطابق ادب میں مصنف (تانیثیت کے مطابق مرد) کوئی خارجی یالازمی وجودنہیں بلکہ وہ مرکزی تصور ہے جس کی مناسبت سے متن کے تہذیبی نشانات اور ان کی قدر (Value) متعین کی جاتی ہے۔اس لئے متن کی تانیثی قرأت کی پہلی سطح تو یہ ہوگی کہ ایک مخصوص ادبی روایت میں ان تہذیبی Codes کی نشاندہی کی جائے جو مرد/عورت کے اس ثنوی تخالف (Binary opposition) میں مردانہ صفات کی تہذیبی ترجیح کی نشاندہی کرتے ہیں۔'' ۱۶

اس کےعلاوہ قاضی افضال حسین نے متن کے تانیثی مطالعہ میں عورت کی Biologicalصفات اور اس کے اظہاری وسائل کے ساتھ ساتھ متن کی لسانی صفات کے تجزیہ کو بھی اہم قرار دیا ہے۔شمس الرحمٰن فاروقی نے تانیثی تنقید کے جن رہنمااصولوں کا ذکر کیا ہے وہ حسب ذیل ہیں:

''(۱) کسی متن کو پڑھنے کے دوطریقے ہوسکتے ہیں۔ایک طریقہ مردوں کا ہوگااور ایک طریقہ عورتوں کا۔عورتوں کا طریقہ مردوں کے مقابلے میں بہرحال مختلف ہوگا۔

(۲) جومتون مردوں نے بنائے ہیں ان میں عورتوں کے خلاف شعوری یا غیر شعوری تعصب ضرور پایا جائے گا۔

(۳) چونکہ ادب کی تاریخ بلکہ تمام تاریخ پر مرد حاوی رہے ہیں اس لئے ادب کی

دنیا سے تانیثی نقطہ نظر اور ادبی متون کی فہرست سے عورتوں کے متون کا شعوری یا
غیر شعوری طور پر اخراج کیا جاتا رہا ہے۔
(۴) نام نہاد زنانہ جذبات کا اظہار تانیثی ادب کا حق ادا کرنے سے قاصر ہے۔
تانیثیت تو نام نہاد زنانہ پن کی نفی کرتی ہے لیکن وہ اس بات کی توثیق بھی کرتی ہے
کہ عورت کی اپنی شخصیت ہے اور اسے مرد سے الگ پڑھنا اور سمجھنا چاہئے۔
(۵) طبقات کی سماجی اور معاشی تقسیم جو مارکسی یا سرمایہ داری تصورات کی روشنی
میں کی جاتی ہے تانیثیت اس سے منکر ہے۔یعنی یہ ممکن ہے کہ مارکسی نظریے کی رو
سے مجبور یا محکوم مرد بھی عورت کے حق میں اتنا ہی جابر ثابت ہو جتنا کوئی جابر مالک
اپنے مزدور کے حق میں۔لہٰذا تانیثی طبقاتی شعور اصل طبقاتی شعور ہے۔
(۶) تانیثی تنقید عورت کو نہ صرف اس کا صحیح مقام دلانا چاہتی ہے بلکہ وہ گذشتہ اور
موجودہ ادب میں عورت کے نقطہ نظر کے اظہار کی کمی کی تلافی بھی کرنا چاہتی ہے۔
یہاں تک کہ تانیثیت یہ بھی دعویٰ کرتی ہے کہ عورت کے بنائے ہوئے متن کو مرد
پوری طرح سمجھ ہی نہیں سکتا۔'' ۱۷

قاضی افضال حسین اور شمس الرحمٰن فاروقی کے ان اصولوں کی روشنی میں کسی ناول کا مطالعہ تانیثی تنقید کے ضمن میں کارگر ثابت ہوسکتا ہے یہاں اس بات کا ذکر کردینا ضروری ہے کہ کسی بھی ناول پر کسی بھی ادبی رویہ کا اطلاق نہیں کیا جاسکتا بلکہ ناول کا موضوع یا اس کی تھیم یا کرداروں کی تشکیل جن اقدار کی بنیاد پر کی گئی ہوگی اس کو مدنظر رکھتے ہوئے ناول کا جائزہ لیا جائے گا۔اس کے ساتھ ناول کا مصنف خواہ مرد ہو یا عورت اس کی تخلیق اگر تانیثی قرأت کا تقاضا کرتی ہے تو اس کو ہر حال میں پیش نظر رکھا جائے گا اس اعتبار سے ناول تنقید کے مزید امکانات سامنے آسکتے ہیں۔

مابعد جدیدیت کی طرح پس ساختیات کے زیر اثر بھی کئی ادبی تھیوریز نے متن کو مختلف انداز سے

پڑھنے اور اس پر غور و فکر کرنے کے مواقع فراہم کیے اس اعتبار سے قدیم متون کو نئے تناظر میں پرکھنے اور ان سے نئے معانی قائم کرنے کا ایک سلسلہ شروع ہوگیا۔ دیگر ادبی رویوں کی طرح نئی تاریخیت New Historicism نے بھی متن کی قرأت میں بہت سے پوشیدہ گوشوں کی نشاندہی کی۔ جن کا تعلق تاریخ تہذیب، ثقافت اور اقتداری رشتوں سے تھا۔ نئی تاریخیت کو پس ساختیات کے زمرے میں شامل کیا جاتا ہے حالانکہ نئی تاریخیت، پس ساختیات کے چند مفروضات کو مسترد کرتی ہے۔ 1980 کی دہائی میں Stephen Greenblatt کی تحریروں میں نئی تاریخیت کے واضح نقوش دیکھنے کو ملتے ہیں۔ جس میں نئی تاریخیت اس بات کو ظاہر کرتی ہے کہ کسی بھی متن کا مطالعہ کسی دوسرے متن کے تناظر میں اس کے سماجی، سیاسی، تہذیبی و ثقافتی عناصر کی اتصالی بنیادوں پر کیا جاتا ہے۔ جس میں یہ دیکھا جاتا ہے کہ اس متن میں موجود ثقافتی بیانات/ مناظر/ کردار اس سے ملتے جلتے اس دور کے کسی (جس میں وہ لکھا گیا ہو) دوسرے متن/ اشیا (تاریخ، دستاویزات، سفرنامہ، آثار قدیمہ سے متعلق ذخیرے یا دوسرے ادبی یا غیر ادبی متون) میں کس طور پر منسلک ہیں۔ نئی تاریخیت داں ان دونوں کے تقابلی مطالعہ سے نئی تعبیر و تشریح پیش کر کے اس سے نئے معانی برآمد کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر کسی فن پارہ میں ۱۸۵۷ کے واقعہ کا ذکر کیا جا رہا ہو۔ تو اسی سے ملتے ہوئے کسی دوسرے فن پارہ میں موجود ۱۸۵۷ کی بغاوت کے تاریخی سیاق و سباق میں ماقبل متن کا مطالعہ کیا جائے گا اور اس کی تشریح پیش کی جائے گی۔ اس طریقہ کار میں نئی تاریخیت دریدا کی لاتشکیل کے متوازی کام انجام دیتی ہے اور متن کو توڑنے اس کو الگ الگ کر کے معنی قائم کرنے کے لیے Deconstruction سے مدد لیتی ہے۔ اس ضمن میں قاضی افضال حسین کے مضمون ''طاؤس چمن کی مینا، تاریخ کی لاتشکیل''، مشمولہ ''متن کی قرأت'' کو مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔

نئی تاریخیت داں مشل فوکو کے Archeological concept سے اثرات قبول کرتے ہیں۔ جس میں فوکو کا ماننا ہے کہ کسی متن کا مطالعہ آثار قدیمہ یا قدیم متون کی روشنی میں کرنا چاہیے کیونکہ یہ تمام چیزیں دستاویز کی حیثیت رکھتی ہیں اور فن پارہ تخلیق کرتے وقت ان کا اثر کسی نہ کسی طور پر متن پر ضرور مرتب

ہوتا ہے۔اس ضمن میں Louis Montrose کا دعوی ہے کہ نئ تاریخیت جس بات کی وضاحت کرتی ہے اس کو یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ "Texuality of History and the Historicity of Texts" ،اس کے پہلے حصہ کا مفہوم وہ اس طرح واضح کرتا ہے کہ نئ تاریخیت ،تاریخ کو ایک متن کی صورت میں دیکھتی ہے ایسا متن جو کہانی کے روپ میں متشکل ہوتا ہے اور اسے مخلوط الاصل کی حیثیت سے سمجھا جاتا ہے۔یعنی تاریخ میں کسی قدیم متن کے آثار کو نمایاں کرکے اس کی تعبیر وتشریح کی جاتی ہے کیونکہ نئ تاریخیت دانوں کا ماننا ہے کہ کچھ بھی اصل اور حقیقی نہیں ہے بلکہ حقائق کو بھی تشکیل دیا گیا ہے۔اس کے دوسرے حصہ Historicity of Texts کے متعلق اس طرح بیان کرتا ہے کہ کوئی بھی متن لازمی طور پر تاریخ سے منسلک ہوتا ہے۔یعنی اس طرح کہ جس وقت کوئی فن پارہ تشکیل دیا جاتا ہے تو اس وقت کے تہذیبی، ثقافتی ،سماجی،سیاسی ماحول سے وہ اثر قبول کرتا ہے اس متن کی بنیاد اس دور کے تاریخی رشتوں میں پیوست ہوتی ہے۔جو اس متن کو تاریخی استناد بخشتی ہے۔لہذا کسی بھی فن پارے کا مطالعہ اس کی تخلیق کے وقت کے حالات کے پیش نظر کرنا چاہیے۔اس طریقہ کار کو نئ تاریخیت داں اپنی تنقیدی تحریروں میں نمایاں کرتے ہیں۔

اردو ناول کے نقادوں نے کسی ناول پر تنقید کرتے وقت مابعد جدید یا پس ساختیات کے عنوان قائم کرکے مضامین تو لکھے لیکن چند نقادوں کے علاوہ کسی نے اس کی ادبی تھیوریز پر کسی متن کے تناظر میں کوئی خاص قابل فہم گفتگو نہیں کی ہے۔اگر کی بھی ہے تو چند سطور یا ایک صفحہ میں ،جس سے قاری اس تھیوری کے بنیادی نکات کو سمجھنے کے بجائے الجھن کا شکار ہو جاتا ہے اور نکات واضح نہیں ہو پاتے ہیں۔ابتدائی ناول نقادوں کے علاوہ قاضی افضال حسین ،ناصر عباس نیر ،ابوالکلام قاسمی، گوپی چند نارنگ، عتیق اللہ وغیرہ نے ادبی تھیوری کے متعلق نہایت اہم گفتگو کی ہے۔نئ تاریخیت کے ضمن میں عتیق اللہ، قاسم یعقوب، گوپی چند نارنگ، قاضی عابد، ناصر عباس نیر کے مضامین دیکھنے کو ملتے ہیں۔لیکن ان مضامین میں اس بات کو واضح نہیں کیا گیا ہے کہ نئ تاریخیت کے نقطہ نظر سے کسی متن کا مطالعہ کس طرح کیا جائے گا اور بتائے گئے اصولوں کا اطلاق متن پر کس انداز سے کیا جا سکتا ہے۔نئ تاریخیت کے ضمن میں ناصر عباس نیر کے مضمون ''نئ

تاریخیت'' کواہمیت کا حامل قرار دیا جاسکتا ہے جس میں انہوں نے نئی تاریخیت کے بنیادی نکات کوتفصیل سے واضح کرنے کے ساتھ ساتھ یہ بھی بتایا ہے کہ پرانی تاریخیت ،نئی تاریخیت سے کن وجوہات کی بنا پر مختلف ہے۔اس کے علاوہ انہوں نے Cultural Materialism پر بھی خاطر خواہ بحث کی ہے۔ ناصر عباس نیر نئی تاریخیت کے متعلق رقمطراز ہیں:

''نئی تاریخیت ادب کواس کے خارجی منظر نامے سے منسلک قرار دیتی ہے،مگر یہ ادب اور خارج یا تاریخ میں براہ راست اور سیدھے سادے رشتے کی قائل ہرگز نہیں۔اس کی رو سے ادب سماجی صورت حال اور تاریخی قوتوں کا صاف اور سچا عکس نہیں۔نئی تاریخیت ادب اور تاریخ اور ان دونوں کے ربط باہم کے ان تصورات کے حامل ہے،جو ساختیات اور پس ساختیات نے دیئے ہیں۔نئی تاریخیت میں ادب اور تاریخ دونوں متن اور ڈسکورس ہیں اور یہی حقیقت دونوں کو ایک ناگزیر منطقی رشتے میں باندھتی ہے۔''۱۸

مزید لکھتے ہیں کہ:

''نئی تاریخیت میں تاریخ سے مراد کسی ایک عہد کا سیاسی وسماجی واقعاتی منظر نامہ نہیں ہے۔نئی تاریخیت اصلاً تاریخیت کوایک منہاجیاتی اصول کے طور پر بروئے کار لاتی ہے،جس کے مطابق کسی بھی شئے ،مظہر یا واقعے کواس کے تناظر سے منسلک کیا جاتا اوراس کی علامتی وحقیقی قدر ومعنویت متعین کی جاتی ہے، چنانچہ تاریخ کے تصور میں تمام ثقافتی وسماجی متون شامل ہوجاتے ہیں۔نئی تاریخیت ایک عہد کے کسی ادبی متن کواس عہد کے کسی بھی متن کے متوازی رکھتی اور دونوں میں کارفرما مشترک ''حکمت عملیوں'' کونشان زد کرتی اوران کا تجزیہ کرتی ہے۔''۱۹

شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مضمون ''قرأت،تعبیر،تنقید'' میں نئی تاریخیت کے دونکتوں کو بیان

کرتے ہوئے پریم چند کے افسانہ بڑے گھر کی بیٹی کا جائزہ لیا ہے۔اور فاروقی کا یہ جائزہ دوسرے ناقدین کی تحریروں کے مقابلے میں قدرے غنیمت ہے۔نئی تاریخیت کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

''نئی تاریخیت'' کے بنیادی نکتے صرف دو ہیں۔اول یہ کہ کسی فن پارے کا مصنف اپنے زمانے کے اقتدار دار طبقے کے خلاف کوئی موقف اختیار کرتا نظر آتا ہے کہ نہیں؟ یعنی کیا مصنف اپنے زمانے کی سرمایہ دار اور غیر انقلاب پسند طاقتوں کی رایوں کا محکوم تھا یا اپنی آزاد رائے بھی رکھتا تھا؟ اور دوسرا یہ کہ کیا مصنف نے یہ رویہ شعوری طور پر اختیار کیا ہے، یا مصنف کے ارادے کے بغیر یہ رویہ اس کے فن پارے میں جھلکتا ہے؟ لہذا ''نئی تاریخیت'' کسی فن پارے کو اپنے زمانے کا پابند لیکن جدید تصورات کا حامل قرار دینا چاہتی ہے۔'' [۲۰]

اس کے علاوہ ڈان ای۔وین کا مضمون ''نئی تاریخیت'' ہے جس کا ترجمہ فرحت احساس نے کیا ہے۔ڈان ای۔وین نے ثقافتی مطالعات کے طریقہ کار کو مشل فوکو کے کام سے اخذ کر کے اس کی شناختی خصوصیات کو بیان کیا ہے۔لکھتے ہیں:

''ثقافتی تاریخ میں تجزیے اور تعبیر کی بنیادی اکائیوں کے طور پر تصورات کی جگہ اقتداری رشتوں کو اہمیت دینا، جس کے نتیجے میں سرپرستی، قبیلائی یا خاندانی اقتدار اور اس کے جواز، جدید قومی ریاست کی تشکیل میں ثقافت کے کردار، جدید ثقافت میں ادبی پیداوار اور تصنیفی سرگرمی کے ایک خاص کردار، اجتماعی اور ذاتی اسپیس کے علاوہ دائروں کی تشکیل وغیرہ امور کو مرکزی اہمیت حاصل ہوئی۔

(۲) مختلف انواع کے متون (غیر مستند / مستند، اعلا کلچر / عوامی کلچر، دستاویزی / افسانوی) کے درمیان مراتب اور تضادات سے انکار کا رجحان۔

(۳) یہ مفروضہ کہ کسی خاص تاریخی لمحے میں، ڈسکورس کے مختلف طریقوں (مثلاً

قانون ،دینیات ،فلسفہ اخلاق ،ادب ،آرٹ ،فن تعمیر ،نقشی نگاری ،کوروگرافی ،
کوریوگرافی کاسٹیوم ،اسٹیج ڈیزائن ،سائنس کے مختلف شعبہ وغیرہ) کا خودمختار ہونا
ممکن ہوتو بھی شاذ ہی ایسا ہوتا ہے ،اور یہ کہ کسی خاص شعبہ ثقافت کا احاطہ کرنے
والے ڈسکورسوں کی ایک دوسرے میں نفوذ کرنے والی سرحدوں کا مطالعہ کرکے
،کوئی بھی عالم اس خاص ثقافت میں موجود تمام ڈسکورسوں کو ترتیب دینے والے
نظریاتی اشاروں (Codes) کو سمجھ سکتا ہے۔

(۴) بلاغت کی تدبیروں اور حربوں پر توجہ مرکوز کرتے ہوئے اس وسیع تر شعبہ
ثقافت کا علامتی مطالعہ اور اس کے نتیجہ میں علامت کی تاریخ میں دلچسپی کی تجدید
،جو وضاحتی ہونے کے بجائے تنقیدی ہو۔

(۵) مذکورہ تمام باتوں سے تعلق رکھنے والا یہ غالب مفروضہ کہ ڈسکورس اور
نمائندگی ،شعور کا محض انعکاس یا اظہار ہونے کے بجائے خود شعور ہیں ،لہذا
ثقافت ،تاریخ کی ایک سرگرم قوت ہے۔'' ۲۱

درج بالا اقتباسات کی روشنی میں متن کا مطالعہ ثقافتی حوالوں (نئی تاریخیت) کے پیش نظر کیا جا سکتا ہے تو ناول تنقید کے مزید امکانات پیدا ہو سکتے ہیں۔اس کے علاوہ پس ساختیات کے حوالے سے ردتشکیل کے متعلق گفتگو کی جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ لاتشکیل متن کی قرأت کا ایک طریقہ کار ہے جس میں کسی بھی متن میں موجود افتراقی رشتوں کے پیش نظر معنی کی مرکزیت کو Deconsruct کیا جاتا ہے اور بتایا جاتا ہے کہ معنی کا کوئی مرکز نہیں ہوتا اور ردتشکیل کے ذریعہ معنیاتی وحدت کو توڑا جا سکتا ہے۔اس ضمن میں ژاک دریدا نے اپنی کتاب Of Grammatology، Writing and Defference، اور Speech and Phenomenon میں تفصیل سے بحث کی ہے کیونکہ دریدا ہی اس طریقہ کار کا موجد ہے۔اس نے Binary Oppositions کے ساتھ دوسری اصطلاحوں کے استعمال سے کئی متون کا لاتشکیلی مطالعہ کرکے

اس کو ادب میں رائج کیا ہے۔اس طرز نے معانی ومفاہیم کی نئی جہتیں فراہم کیں۔دریدا کے اس طریقہ مطالعہ نے اردوداں طبقہ کو بھی متاثر کیا۔لہٰذا اردو ادب میں بھی ردتشکیل کے متعلق کئی اہم مضامین قلمبند کیے گئے ۔گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں کہ:

''ردتشکیل (Deconstruction) سے مراد متن (Text) کے مطالعے کا وہ طریقہ کار ہے جس کے ذریعہ نہ صرف متن کے متعنیہ معنی کو بے دخل (undo) کیا جا سکتا ہے بلکہ اس کی معنیاتی وحدت کو پارہ پارہ بھی کیا جا سکتا ہے۔ردتشکیل کو بالعموم پس ساختیات کا حصہ سمجھا جاتا ہے۔کیونکہ ردتشکیل ،سوسیئر کے تصورات، نیز ان تصورات کو بنیاد بناتی ہے جنہیں ساختیات نے پیش کیا ہے لیکن وہ انہیں پلٹ بھی دیتی ہے۔ردتشکیل اصلاً شدید نوعیت کا بت شکن رویہ ہے۔اس کے نزدیک کوئی اصول یا کوئی مفروضہ مقدس نہیں ہے۔''۲۲

ناصر عباس نیر ردتشکیل کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

''ساخت شکن قرأت تہہ در تہہ قرأت ہے۔یہ قرأت ایک معنی کو منکشف کرتی ہے تو اس معنی کی 'سطح' کے نیچے سے نئے معنی کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔جس کے آگے پہلے معنی کا چراغ گل ہونے لگتا ہے اور یہی کچھ نئے معنی کے ساتھ دہرایا جاتا ہے۔کسی متن کا ساخت شکن مطالعہ کرتے ہوئے قاری متن میں موجود Aporia یعنی (Gap) سے دوچار ہوتا ہے۔متن کچھ کہنا چاہتا ہے مگر معنی آفرینی کا عمل کچھ اور باور کرانے لگتا ہے۔یعنی ایک طرف متن کا منشا ہوتا ہے تو دوسری طرف متن کی قرأت کا عمل ہوتا ہے۔تاہم واضح رہے کہ متن کا منشا بھی قرأت سے ہی منکشف ہوتا ہے۔''۲۳

ان کے علاوہ قاضی افضال حسین نے بھی لاتشکیل کے حوالے سے گفتگو کی ہے۔قاضی افضال حسین کا

مضمون ''طاؤس چمن کی مینا،تاریخ کی لاتشکیل'' سے لاتشکیل کے چند بنیادی نکات کو سمجھا جا سکتا ہے لیکن Deconstruction کے اہم پہلوؤں کو بنیاد بناتے ہوئے کسی بھی ناول کا مطالعہ اردو ادب میں نہیں کیا گیا ہے۔لہذا کسی بھی متن (ناول) پر ردتشکیل کے اطلاقی پہلوؤں سے بحث کرتے ہوئے ہی لاتشکیلی عناصر کو سمجھا جا سکتا ہے اور ناول تنقید کے مزید امکانات وجود میں آسکتے ہیں۔ناول تنقید کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ روایتی طریقہ کار کو ملحوظ رکھتے ہوئے اردو ناولوں کا مطالعہ کرنا متن کی تفہیم میں اب خاص اہمیت نہیں رکھتا ہے کیونکہ زندگی میں ہونے والے روز بہ روز انکشافات نے فکشن میں بھی اپنی جگہ بنا لی ہے۔جس کے باعث نئے مسائل ومباحث کی ادب میں شمولیت ہوگئی ہے۔لہذا ان تمام پوشیدہ عناصر اور مضمرات کو واضح کرنے اور ان کا جائزہ لینے کے لیے نظریاتی مباحث کو عمل میں لانا ہوگا اور ناول کا تجزیہ اس انداز سے کرنا ہوگا جس سے ناول تنقید کے دیگر امکانات بھی ظاہر ہوسکیں۔

ناول تنقید کے موجودہ منظر نامے پر نظر ڈالی جائے تو اس کی دگرگوں حالت کا اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔معدودے چند اکثر ناقدین نے ناول کے حوالے سے کسی نئی بحث کا آغاز نہیں کیا ہے اور وہی پیش پا افتادہ طریقہ کار کو ذہن میں رکھتے ہوئے مضامین قلمبند کیے ہیں۔ناول کے پیش نظر کئی نقادوں کے مضامین بنیادی مباحث کی تفہیم میں اہمیت کے حامل ہیں۔لیکن اس پر مزید گفتگو نہ کرنا ناول تنقید کا المیہ ہے۔واضح رہے کہ انگریزی ادب کی طرح اردو ادب میں تجرباتی ناول تخلیق نہیں کیے گئے۔جس کے باعث اردو ناول کا ذخیرہ تنگ ہے۔اس میں محض شعور کی رو،فلیش بیک،آزاد تلازمہ خیال یا راوی کے ضمن میں واحد متکلم اور واحد غائب کا یا متن پر متن تیار کرنے کا ہی تجربہ دیکھنے کو ملتا ہے۔چند ناول نگاروں کے یہاں ساخت کی تشکیل میں نئے تجربات کیے گئے ہیں۔جو اردو ناول کی تاریخ میں ایک اہم اضافہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔لہذا ناول تنقید کے مزید امکانات کی طرف توجہ دینے کے ساتھ ساتھ اردو ناول کو نئے تجربات سے ہمکنار کرکے اس کے ذخیرہ کو وسیع کیے جانے کی بھی اشد ضرورت ہے۔

حواشی

۱۔ فکشن کی تنقید، ارتضی کریم، تخلیق کار پبلشرز، دہلی، ۱۹۹۶، ص ۳۸۹

۲۔ ناول کیا ہے، احسن فاروقی، نورالحسن ہاشمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۶، ص ۱۳۵

۳۔ قرۃ العین حیدر چند تخلیقی میلانات، مقبول حسن خان، مشمولہ قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ، مرتب ارتضی کریم، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ۲۰۱۶، ص ۱۲۱

۴۔ افسانے کی حمایت میں، شمس الرحمٰن فاروقی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی، ۲۰۰۶، ص ۱۰۹، ۱۱۰

۵۔ فکشن کی تنقید کا المیہ، وارث علوی، سٹی پریس بک شاپ کراچی پاکستان، ۲۰۰۰، ص ۸۵

۶۔ اردو ادب کی اہم خواتین ناول نگار، نیلم فرزانہ، براؤن بک پبلی کیشنز نئی دہلی ۲۰۱۴، ص ۱۸۱

۷۔ ایضاً، ص

۸۔ آگ کا دریا، اسلوب احمد انصاری، مشمولہ قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ، مرتب ارتضی کریم، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ۲۰۱۶، ص ۳۷۷، ۳۷۸

۹۔ تبصرہ داراشکوہ، شمس الرحمٰن فاروقی، شب خون اپریل، جلد ۲۳، ۱۹۶۸، ص ۷۶، ۷۷

۱۰۔ داراشکوہ کا تاریخی پس منظر، پروفیسر اقتدار عالم خان، مشمولہ نذر قاضی عبدالستار، مرتب پروفیسر محمد غیاث الدین، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ۲۰۰۶، ص ۲۱۱

۱۱۔ افسانے کی حمایت میں، شمس الرحمٰن فاروقی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی، ۲۰۰۶، ص ۵۵، ۵۶

۱۲۔ ادب میں مابعد جدیدیت کیا ہے، قاضی افضال حسین، مشمولہ نظریاتی تنقید مسائل و مباحث، مرتب ابوالکلام قاسمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۶، ص ۲۴۶

۱۳۔ نظریاتی تنقید مسائل و مباحث، ابوالکلام قاسمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۶، ص ۲۶۹

۱۴۔ معاصر تنقیدی رویہ، ابوالکلام قاسمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۷،ص ۵۴

۱۵۔ معاصر تنقیدی رویے، ابوالکلام قاسمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۷،ص ۲۸۲،۲۸۳

۱۶۔ تحریر اساس تنقید، قاضی افضال حسین، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۹،ص ۱۴۷

۱۷۔ تانیثیت کی تفہیم، شمس الرحمٰن فاروقی، مشمولہ جدید شاعرات اردو، نئی فکر نئے راستے، مرتب ڈاکٹر طاہرہ پروین، انجمن تہذیب نو پبلی کیشنز الہ آباد، ۲۰۰۵،ص ۲۴، ۲۵

۱۸۔ جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اردو تناظر میں)، ڈاکٹر ناصر عباس نیر، ایم۔ آر پبلی کیشنز نئی دہلی، ۲۰۱۵،ص ۲۴۶

۱۹۔ ایضاً ص ۲۵۷

۲۰۔ قرأت تعبیر تنقید، شمس الرحمٰن فاروقی، مشمولہ متن کی قرأت، مرتب قاضی افضال حسین، شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، ۲۰۰۷،ص ۳۸

۲۱۔ نئی تاریخیت، ڈان ای وین، مترجم فرحت احساس، مشمولہ رسالہ تنقید، قاضی افضال حسین، شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، ۲۰۰۶،ص ۲۴۳

۲۲۔ ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات، گوپی چند نارنگ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نئی دہلی، ۲۰۰۴،ص ۲۰۴

۲۳۔ جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اردو تناظر میں) ڈاکٹر ناصر عباس نیر، ایم۔ آر پبلی کیشنز نئی دہلی، ۲۰۱۵،ص ۲۱۷

ناول ایک تحریری بیانیہ ہے جو مغربی ادب کے حوالے سے اردو ادب میں منتقل ہوا ہے۔ ناول سے قبل اردو ادب میں داستانوں کا رواج تھا جو زبانی بیانیہ کے طور پر عوام کے درمیان قبول عام کی سند حاصل کر چکی تھیں۔ داستانوں کا بنیادی شناختی وصف مافوق الفطری عناصر تھا جس میں تخیلات کا سہارا لے کر بلا تامل ایسے واقعات بیان کیے جاتے تھے جو نہ تو کسی انسان کے مشاہدے میں ہوں اور نہ ہی ان کے وقوع پذیر ہونے کے کوئی امکانات نظر آئیں۔ لیکن عوام اپنے عقیدہ کی بنیاد پر داستانوی واقعات پر یقین بھی رکھتے تھے اور انہیں دلچسپی سے سنتے بھی تھے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ عقائد ونظریات نے ایسی فضا قائم کردی تھی جس کے باعث عوام کے اذہان اپنی راسخ الاعتقادی کے سبب ان تخیلاتی قصوں کو قابل یقین سمجھتے تھے۔ اس اعتبار سے داستان ایک عقیدہ اساس صنف تھی۔ لیکن جب زمانہ کی تبدیلی کے ساتھ سائنس وٹکنالوجی کی ایجاد نے انسان کی سوچ کو متاثر کرنا شروع کیا تو مسائل ومعاملات کو بھی عقلیت کی بنا پر پرکھا جانے لگا۔ اس ضمن میں دنیا کے بڑے فلسفیوں نے اس کی جانب توجہ دی اور بتایا کہ زندگی میں پیش آنے والے مسائل کو عقل کی بنیاد پر حل کرنے کی کوشش کی جائے اور ایسا معاشرہ تشکیل دیا جائے جو عقلیت پسند ہو۔ ان میں چارلس ڈارون، کارل مارکس اور سگمنڈ فرائڈ وغیرہ اہمیت کے حامل ہیں۔ ان فلسفیوں کے نظریات نے اذہان کو سوچنے پر مجبور کیا۔ چنانچہ ایک ایسی صنف کی ضرورت محسوس ہوئی جو انسانوں کے اندر عقل اور منطق کی بنیاد پر سوچنے سمجھنے کی صلاحیت پیدا کرے۔ لہذا اس اعتبار سے تعقل اساس صنف ناول وجود میں آیا۔ لہذا جب کوئی تخلیق یا صنف وجود میں آتی ہے تو اس پر تنقیدی تجربے بھی کیے جاتے ہیں اور تنقید کے اصول وضوابط کی روشنی میں اس کو پرکھا بھی جاتا ہے۔ اس اعتبار سے اردو ناول کے ارتقا کے ساتھ ساتھ اردو ناول کی تنقید کا دائرہ بھی وسیع ہوتا

گیا اور نقادوں نے اپنے افکار و نظریات کی بنا پر ناول کی تعریف متعین کی اور ناول تنقید کا ایک سلسلہ شروع ہوگیا۔ ناول سے متعلق ابتدائی تنقیدی نگارشات بنیادی ماخذ کی حیثیت رکھتی ہیں لیکن ان میں فن سے زیادہ موضوعاتی گفتگو کو خاص اہمیت دی گئی ہے۔ ناول کے ضمن میں پلاٹ، کردار اور زبان و بیان کے متعلق بنیادی نکات کا بیان کم و بیش ہر تحریر میں نظر آتا ہے لیکن اس پر واضح اور مدلل انداز میں کوئی تحریر سامنے نہیں آسکی۔ ناول کے بنیادی مباحث کے ضمن میں علی عباس حسینی، احسن فاروقی، یوسف سرمست، وقار عظیم وغیرہ کی تحریروں کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا لیکن ناول کے موجودہ منظر نامے کو مدنظر رکھتے ہوئے ان سے کوئی خاطر خواہ استفادہ بھی نہیں کیا جا سکتا۔ ناول میں ہونے والے نئے نئے تجربات کو سمجھنے اور دیگر ادبی رویوں کے پیش نظر ناول کی تفہیم سے پہلے ناول تنقید کے بنیادی مباحث سے مکمل طور پر واقفیت ہونا لازمی ہے کیونکہ یہی مباحث ناول کی تفہیم، تعبیر اور تنقید میں بنیادی مقدمات کی حیثیت رکھتے ہیں۔

ناول ایک بیانیہ صنف ہے جس میں عقل اور منطق کی بنیاد پر تخیل کی آمیزش سے واقعات کو اس طرح ترتیب دیا جاتا ہے کہ اس پر حقیقت کا التباس ہو۔ لیکن اس حقیقت سے مراد یہ نہیں کہ کسی خارجی مظاہر یا مشاہدہ پر اس کا اطلاق کیا جائے بلکہ تشکیل شدہ واقعہ میں موجود سبب و نتیجہ کی منطق قاری کی فکر یا تجربہ سے مطابقت رکھتی ہو تو اسے حقیقت کا ترجمان قرار دیا جائے گا۔ ناول میں واقعات علت و معلول یا سبب و نتیجہ کی منطقی ترتیب پر تشکیل دیے جاتے ہیں جس میں ایک واقعہ کسی دوسرے واقعہ کے سبب و نتیجہ کی تعقلی اساس کا پابند ہوتا ہے اور جیسا کہ کہا گیا ہے کہ اس میں حقیقت کا التباس ہوتا ہے تو اس بات کو ذہن میں رکھنا بھی ضروری ہے کہ یہ حقیقت خارجی شواہد کی تصدیق سے بے نیاز ہوتی ہے اور راوی کسی ایک مرکزی خیال کو مختلف واقعات کی تنظیم سے پورے ناول پر محیط کر دیتا ہے۔ اس مرکزی خیال کی تعمیر و تشکیل کے لیے راوی متن کو مختلف انداز سے منظم و مربوط کرتا ہے اور یہ تنظیم ایک خاص وضع کی پابند ہوتی ہے جس میں مخصوص طریقہ کار کو مدنظر رکھ کر ہی واقعات ترتیب دیے جاتے ہیں۔ اس میں پہلا اور بنیادی اصول پلاٹ کو صحیح طور پر تشکیل دینا ہے چونکہ پلاٹ واقعہ سازی کی ساخت /یا تمام طریقوں میں کلیدی حیثیت رکھتا ہے لہذا اس کی تعمیر میں آغاز، وسط اور انجام کی بنیاد پر قصہ کو مرتب کیا جاتا ہے۔ تاہم راوی متن کی تشکیل میں واقعات کو مزید پر جستجو اور دلچسپ بنانے کی غرض

سے آغاز، وسط اور انجام کی منطقی ترتیب کو الٹ بھی دیتا ہے۔ جس میں قصہ اظہار و بیان کے مختلف وسائل کا سہارا لے کر ارتقائی مراحل طے کرتا ہے۔ متن کی تعمیر میں پلاٹ کو کئی طریقوں سے تشکیل دیا جاتا ہے۔ کہانی کے طرز بیان میں یہ خاص اہمیت کا حامل ہوتا ہے کیونکہ اس پر موضوع کی مناسب ترین پیش کش کا انحصار ہوتا ہے۔ مصنف کی پلاٹ پر مضبوط گرفت کا اندازہ موضوع کی پیش کش میں اختیار کیے گئے طریقہ کار سے لگایا جا سکتا ہے۔ جو واقعات میں روانی اور تسلسل پیدا کرتا ہے۔ ان تمام نکات کو مدنظر رکھتے ہوئے ناول تنقید کے متعلق گفتگو کی جائے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نقادوں نے ناول کے متن میں پلاٹ کے تعمیری اصولوں سے خاطر خواہ بحث نہیں کی ہے۔ عموماً پلاٹ کے بارے میں بیان کرتے وقت ڈھیلا یا گٹھا ہوا جیسے لفظوں سے مدد لی جاتی رہی ہے۔ لیکن یہ بتانے کی کوشش نہیں گئی ہے کہ اگر پلاٹ ڈھیلا ہے تو وہ کون سی جزئیات ہیں جن کے باعث پلاٹ میں ڈھیلا پن پیدا ہو گیا ہے۔ یا اگر پلاٹ بے ترتیب یا غیر منظم ہے تو اس کی تشکیل کن عناصر کی بنیاد پر کی گئی ہے۔ منطقی ربط و تسلسل، پلاٹ میں اساسی حیثیت رکھتا ہے۔ اس لیے پلاٹ کی اس خصوصیت کو مثالوں کے ساتھ واضح کرتے ہوئے ان پہلوؤں پر روشنی ڈالنے کی ضرورت ہے جن کی بنیاد پر پلاٹ ترتیب و تشکیل پاتا ہے اور اپنی صورت کو پہنچتا ہے۔

واقعات کا بیان بیانیہ کہلاتا ہے۔ اور یہ بیان راوی کے ذریعہ تشکیل دیا جاتا ہے۔ مصنف یا ناول نگار واقعہ کو بیان کرنے کے لیے ایک راوی تخلیق کرتا ہے۔ جو اپنے نقطہ نظر کے تحت قصہ کو بیان کرتا ہے۔ یہ راوی یا تو واحد غائب ہوتا ہے یا پھر واحد متکلم۔ کیونکہ واحد حاضر کے صیغہ ''تم'' میں نہ تو کوئی ناول لکھا گیا ہے نہ لکھا جا سکتا ہے۔ واحد غائب راوی تمام واقعات کے بیان پر قادر ہوتا ہے خواہ وہ اس کے مشاہدہ میں ہوں یا نہیں۔ وہ کسی بھی کردار کی سوچ، اس کے خیالات و کیفیات، اس کی نفسیات اور تمام تر داخلی اور خارجی عوامل کو آزادانہ طور پر بیان کر سکتا ہے۔ یہاں تک کہ کسی دوسرے مقام پر پیش آنے واقعات کو بیان کرنے کی غرض سے وہ فوری طور پر وقت اور جگہ بھی تبدیل کر لیتا ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح سے فلم میں کیمرہ کا مرکز ایک حالت سے تبدیل ہو کر دوسری حالت کو دکھانے لگتا ہے۔ ناول میں بیان کردہ واقعات راوی کے نقطہ خیال / نقطہ نظر کے پابند ہوتے ہیں جس میں وہ اپنی فکر اور نظریہ کو ملحوظ رکھ کر متن تشکیل دیتا ہے۔ اس کے لیے راوی انہیں

عوامل یا اشیا پر توجہ مرکوز کرتا ہے جو اس کے نقطہ نظر کے دائرہ کار میں آتے ہیں اور قصہ کو آگے بڑھانے میں معاون ثابت ہوتے ہیں یا پھر واقعہ میں ان کی کوئی خاص حیثیت ہوتی ہے جو آگے چل کر رونما ہونے والے واقعہ کا بنیادی محرک بنتی ہے۔نقطہ نظر کی بے جا وضاحت ناول کے فن کو مجروح کرتی ہے لہٰذا راوی اپنے نقطہ نظر کے بیان میں محتاط انداز اختیار کرتے ہوئے واقعہ مرتب کرتا ہے۔واحد غائب اور واحد متکلم، راوی کی دو بنیادی قسمیں ہیں جن پر ناول کے بیانیہ کا انحصار ہوتا ہے۔راوی واقعات کو زیادہ موثر طریقہ سے بیان کرنے کے لیے اظہار کے متعدد طرز اختیار کرتا ہے۔ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ غائب راوی، واقعہ بیان کرتے وقت اچانک اس واقعہ کی باگ ڈور کردار کے ہاتھ میں دے دیتا ہے اور قصہ، کردار بحیثیت راوی کے نقطہ نظر سے بیان ہونے لگتا ہے ایسا کرنے کے لئے مصنف کو بہت مہارت کا ثبوت دینا پڑتا ہے جس میں مختلف تکنیکوں کا استعمال بھی کیا جاتا ہے۔بیان کا ایک طریقہ یہ بھی ہوتا ہے کہ راوی، کسی رونما ہونے والے قصہ کو کردار کی آنکھ سے دکھاتا ہے جس میں راوی حاشیہ پر چلا جاتا ہے اور کردار مرکز میں آجاتا ہے۔اس طریقہ کار میں انہیں چیزوں یا واقعہ کا بیان کیا جاتا ہے جو کردار کے سامنے پیش آرہے ہوتے ہیں اس قسم کی کی بہتر مثالیں مرزا اطہر بیگ کے ناول غلام باغ اور غضنفر کے ناول دویہ بانی میں دیکھی جاسکتی ہیں۔راوی کے بیان کا ایک طریقہ یہ ہوسکتا ہے، کہ کسی واقعہ کو اپنے نقطہ نظر کے تحت بیان کرنے کے لیے بیک وقت ایک سے زائد راوی کا بھی تجربہ کیا جائے جس میں غائب راوی اپنے نقطہ نظر کو ملحوظ رکھتے ہوئے قصہ کو بیان کرتا ہے تاہم درمیان میں کسی کردار کی مداخلت، اس واقعہ کو اپنی فکر، اپنی سوچ، اپنے پیشہ اور اپنی عمر کے مطابق اپنے نقطہ نظر سے بیان کرسکتی ہے۔اس طرح بیک وقت دو راوی ایک ہی قصہ کی مختلف نوعیت کے تجربہ سے ہمکنار ہوتے ہیں۔یا یوں کہا جاسکتا ہے کہ دونوں راوی اپنے اپنے نقطہ نظر کے تحت قصہ کو بیان کرتے ہیں۔متن کی تعمیر میں ایک طریقہ کار یہ بھی ہوتا ہے کہ مصنف قصہ بیان کرنے سے پہلے یا درمیان میں خطابیہ انداز اختیار کرتا ہے اور بار بار قاری کو مخاطب کرتا ہے، جس سے متن میں ایک ڈرامائی کیفیت پیدا ہوجاتی ہے۔اردو ناولوں میں اس طرز کو مصنف کی مداخلت سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ابتدائی ناولوں میں اس طرز پر کئی ناول لکھے گئے لیکن بعد میں اس انداز کو غیر اہم قرار دے دیا گیا کیونکہ یہ طریقہ ناول کی بنیادی صفت منطقی ترتیب اور راوی کے بیان پر اثر انداز

ہوکر فن کو مجروح کرتا تھا۔لیکن جیسے جیسے ناول نے ارتقائی مراحل طے کیے ویسے ہی اس میں نئے نئے تجربات بھی کئے جانے لگے جن کو ادبی ادوار کے اصول وضوابط اور معیار کی بنیاد پر متن میں جگہ دی گئی لہذا بیان کے اس طرز یا مصنف/راوی کی مداخلت کے اس طریقہ کار کو بھی مابعد جدید ناول نگاروں نے اپنے ناولوں میں استعمال کیا اور اسے بیانیہ کے ایک طریقہ کار کے طور پر تسلیم کیا گیا ہے۔جس میں اس قسم کے جملے سامنے آئے کہ''اب میں آپ کو ایک ایسی کہانی سنانے جا رہا ہوں جس کا تعلق میری ذاتی زندگی سے نہیں ہے''وغیرہ یہ کہہ کر واقعہ، ہمہ داں راوی یا واحد متکلم کے ذریعہ شروع کر دیا جاتا ہے۔Narratology کی بحث کا دائرہ نہایت وسیع ہے جس میں درج بالا نکات تو محض بنیادی مثالیں ہیں ان کے علاوہ کئی بہت اہم طریقہ کار ہیں جن کا مطالعہ کر کے اس بحث کو مزید آگے بڑھایا جا سکتا ہے۔بیانیہ کے ضمن میں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ بیان کو بھی کئی طرح سے تشکیل دیا جاتا ہے جن میں اظہار کے مختلف طریقوں کا مطالعہ کر کے یہ واضح کیا جاتا ہے کہ اگر چہ اس میں اساطیری عناصر کی شمولیت کسی واقعہ کا محرک بنی یا Paradox, Irony اور Symbol نے قصہ میں کسی قسم کی جمالیاتی معنویت پیدا کر دی ہے تو اس کی ضرورت کیونکر پیش آئی۔اظہار و بیان کے ان وسائل کے علاوہ دیگر وسائل کی نشاندہی کر کے بیانیہ کے مختلف طرز سے بحث کی جا سکتی ہے۔اس ضمن میں اردو ناول کی تنقید پر نظر ڈالی جائے تو راوی، بیانیہ اور نقطہ نظر کے متعلق مباحث نہایت قلیل ہیں یا یوں کہئے کہ ایک یا دو مثالیں دیکھنے کو مل سکتی ہیں۔اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ناول تنقید کا دائرہ بیانیات کے سلسلے میں بہت محدود ہے۔ناول کے نقاد اظہار و بیان کے مختلف طریقوں پر خاطر خواہ بات نہ کرتے ہوئے موضوع اور مواد کے تعلق سے ہی گفتگو کرتے نظر آتے ہیں۔فن سے متعلق ناول کے بنیادی مقدمات میں زبان و بیان سب سے اہم وسیلہ ہے۔اور یہ زبان و بیان ہی ایک ناول نگار کو دوسرے ناول نگار سے الگ کرتی ہے۔لہذا ناول کا جائزہ لیتے وقت جتنی اہمیت موضوع کی ہوتی ہے اتنی ہی فنی اظہار کی مختلف نوعیتوں کی بھی ہوتی ہے جس سے کسی ناول کی قدر و قیمت کا اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے تاہم اردو ناول کی تنقید میں نئے تناظرات کا فقدان نظر آتا ہے اور زبان کے متعلق ناقدین محض سادہ، سلیس رواں وغیرہ جیسے الفاظ رقم کرنے پر اکتفا کرتے ہیں۔اگر چہ یہ بھی ضروری ہے لیکن ناول تنقید کو اب تاثرات کے دائرہ سے نکال کر اس کے تعبیری اصولوں سے ہمکنار کرنا

ہوگا۔تبھی ہر یت در ہر یت ناول کی تفہیم کے ساتھ اس کی تنقید کا کام بھی نئے تناظر میں انجام پا سکتا ہے۔

ناول کی تشکیل وتعمیر میں کردار کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔کردار وہ ہوتے ہیں جنہیں کوئی نہ کوئی واقعہ پیش آتا ہے اوران کے سبب ناول کی دنیا حرکت پزیر ہوتی ہے۔کردار کے اعمال وافعال،حرکات وسکنات کسی قصہ کے رونما ہونے کا سبب بنتے ہیں۔کردار نگاری کے ضمن میں ای۔ایم فاسٹر کے بتائے ہوئے اصول اب بہت پرانے ہو چکے ہیں جن میں سادہ اور پیچیدہ کردار کی تقسیم کرکے محض یہ بتایا گیا ہے کہ سادہ کردار شروع سے آخر تک ایک ہی حالت پر قائم رہتے ہیں اور پیچیدہ کردار میں حالات کے موافق تبدیلی رونما ہوتی ہے۔اس سے اردو کے نقادوں کو کردار نگاری کو سمجھنے میں ایک پلیٹ فارم تو میسر ہوا لیکن اکثر وبیشتر ناقدین نے اس بحث کو حرف آخر کی حیثیت سے تسلیم کرلیا ہے۔جبکہ کردار کے تعمیری مباحث ان دو بنیادی باتوں کے علاوہ کئی بہت اہم نکات کے متحمل ہیں۔کرداروں کی پیش کش کا طریقہ ہی ناول کے واقعات میں حسن پیدا کرتا ہے۔کردار اپنے خارج سے زیادہ اپنے باطن میں پیوست ہوتا ہے۔لہٰذا خارجی عوامل کے ساتھ ساتھ اس کے داخلی محرکات کی بنیاد پر ہی کرداروں کو سمجھا جاسکتا ہے اور ان کی شخصیت کے متعلق کوئی رائے قائم کی جا سکتی ہے۔کرداروں کا تعارف کرانے کا عام طریقہ کار یہ ہوتا ہے کہ راوی کردار کی جسمانی توضیحات،عادات و اطوار اور سوانحی کوائف کو بیان کردیتا ہے۔جس سے ایک ہی نظر میں کردار کی شخصیت ابھر کر سامنے آجاتی ہے اور یہ اندازہ لگانا آسان ہو جاتا ہے کہ کردار کن صفات کا حامل ہے اور یہ کس طرح سے قصہ کو آگے بڑھانے میں معاون ہوسکتا ہے۔اس طریقہ کار میں کردار کا مکمل خاکہ قاری کے ذہن میں رقم ہو جاتا ہے۔اس کے علاوہ راوی کرداروں کی تشکیل میں ان کے اقوال واعمال وافعال کی مدد سے ان کی شخصیت کو سامنے لاتا ہے اور کرداروں کو ان کے مکالمے،ان کے برتاؤ،ان کے ذہنی رویئے،ان کے چہرے بشرے کے اتار چڑھاؤ کردار کو سمجھنے میں مزید تقویت پہنچاتے ہیں۔کردار سازی کے اس طریقہ کار میں کردار کی صفات کا تعین قاری پر منحصر ہوتا ہے،جو واقعات میں دلچسپی پیدا کرتا ہے۔ای۔ایم فاسٹر کی سادہ اور پیچیدہ کی تقسیم میں اس بات پر بھی غور کیا جاسکتا ہے کہ حالات کے تبدیل ہونے کی نوعیت کیا ہے۔کردار میں آئی ہوئی تبدیلی مستحکم تبدیلی ہے یا محض اس نے وقتی ضرورتوں کی بنا پر خود کو تبدیل کرلیا ہے۔اس اعتبار سے بھی کردار کا جائزہ لے کر اسے متحرک

کردار کی ایک قسم قرار دیا جا سکتا ہے۔ جس میں کردار کا دورخہ پن ظاہر ہوتا ہے۔ کردار سازی کا ایک طریقہ یہ بھی ہوتا ہے جس میں راوی کردار کو اس کے نام سے متصف کر دیتا ہے اور اپنے نام کی خصوصیات کے اعتبار سے کیے گئے اعمال وافعال اسے ناول میں ایک انفرادی حیثیت عطا کرتے ہیں۔ راوی، کردار کے نام سے متصف اوصاف کے مطابق ہی ان کے افکار ونظریات کا بیان بھی کرتا ہے۔ جس سے کردار کی صفت اور واقعات کے بیان میں تخلیقی ہم آہنگی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کے علاوہ کرداروں کے نام متعین نہ کر کے ان کو ضمائر 'میں'، 'تم' یا 'وہ' سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ یا پھر 'پیر صاحب'، 'بوڑھا'، 'غلام'، 'لنگڑا' وغیرہ کے امتیازی شناخت سے کرداروں کو تشکیل دیا جاتا ہے۔ اردو ناول کی تنقید میں کردار نگاری کے ان تمام تشکیلی عناصر میں چند نکات کو ہی ملحوظ خاطر رکھا جاتا ہے اور کرداروں کے ضمن میں کی گئی ای۔ ایم فاسٹر کی تقسیم کے پیش نظر کرداروں کو سپاٹ اور تہہ دار کے زمرے میں شامل کیا جاتا ہے لیکن اس بات پر غور نہیں کیا جاتا کہ ناول میں اس کردار کو کس نہج پر تشکیل دیا گیا ہے۔ بعض دفعہ ضمنی کردار بھی اپنی فنی تجسیم کے باعث اہمیت کا حامل نظر آتا ہے اور مرکزی کردار کی تشکیل میں بعض بھونڈی غلطیاں سرزد ہونے کے سبب وہ ایک معمولی کردار بن کر رہ جاتا ہے اگر چہ ناول میں اس کی حیثیت مرکزی ہوتی ہے لیکن وہ قاری کو اپنی جانب متوجہ کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ ناول کے چند نقادوں نے کردار نگاری پر بحث کرتے ہوئے محض کہانی بیان کرنے پر اکتفا کیا ہے جب کہ اس بات پر بھی گفتگو کرنا لازمی ہے کہ کردار کی تشکیل وتجسیم کن عوامل ومحرکات کی بنیاد پر کی گئی ہے۔ کردار اگر متحرک ہے تو اس کی کون سی خوبیاں یا خامیاں اس کے اندر یہ صفت پیدا کرتی ہیں۔ یا اگر کردار سادہ ہے تو یہ دیکھا جائے کہ اس کا ذہنی رویہ کیسا ہے اور وہ کن چیزوں کے سبب اپنے کردار میں کسی بھی قسم کی تبدیلی کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ ایسا نہیں ہے کہ اردو ناول کی تنقید میں کردار نگاری کے متعلق کوئی گفتگو نہیں کی گئی ہے بعض نقادوں نے کردار سازی کے اہم نکات کی جانب توجہ دلائی ہے لیکن عموماً کرداروں یا کردار نگاری کو بنیادی عناصر کے تحت ہی معرض بحث میں لایا گیا ہے۔ جب کہ دیکھا جائے تو کردار / انسان / فاعل ایک پیچیدہ اکائی ہے جس کو گہرائی سے سمجھنا ایک مشکل عمل ہے۔ اس کے لیے سخت محنت درکار ہے۔ درج بالا تمام نکات کو مدنظر رکھتے ہوئے مزید نئے تناظر یا نئے رویوں کی بنیاد پر کردار سازی کے متعدد طریقوں پر غور کیا جا سکتا ہے۔

پلاٹ، کرداراور بیان کے ساتھ ساتھ زمان ومکان کی بھی خاص اہمیت ہے۔ واقعات کوترتیب دینے میں وقت اور مقام کی کارفرمائی ناگزیر ہے۔ جواس بات کی ترجمان ہوتی ہے کہ کون ساواقعہ کس وقت اور کس جگہ پیش آیا۔ جائے وقوع سے متعلق تمام تر تفصیلات واقعات کی نوعیت کو سمجھنے میں مدد دیتی ہیں۔اس اعتبار سے زمان ومکان کی نشاندہی کرنے کے لیے Description کا بیان ایک لازمی عنصر ہے جس کے باعث ناول میں رونما ہونے والے واقعات وحالات کی نوعیت،اس کی جزئیات اوراس میں موجود تہذیبی عوامل کی شناخت کر کے یہ واضح کیا جاسکتا ہے کہ کوئی ناول کس دوریا زمانہ کی عکاسی کررہا ہےاوراس کی جائے وقوع کیا ہے۔اس میں ماحول ،فضا،موسم کی تبدیلی کا بیان ،کوئی تاریخی واقعہ یا تاریخ (Date) کے اندراج سے بھی زمان ومکاں کی شناخت کی جاتی ہے۔ زمان ومکاں کی تشکیل میں براہ راست اور بالواسطہ طرز اظہار اختیار کیا جاتا ہے۔ براہ راست بیان کرنے کے لیے مصنف اس جگہ کا نام اور تاریخ درج کردیتا ہے جس سے قاری کو کوئی مشکل درپیش نہیں ہوتی لیکن بالواسطہ طرز میں مصنف واقعہ کا بیان اس انداز سے کرتا ہے جس سے زمان ومکان کااندازہ لگانے کے لیے غوروخوض سے کام لینا پڑتا ہے۔اس طریقہ کار میں مصنف/ناول نگار کرداروں کے درمیان ہونے والی گفتگو کے ذریعہ، کسی شہر یا جگہ کے متعلق کوئی مشہور چیز کا ذکر کر کے یا عمر گذرنے یعنی بچپن، جوانی اور بڑھاپے کے بارے میں براہ راست بیان نہ کرتے ہوئے اسے استعاراتی طور پر بیان کر کے فائدہ اٹھاتا ہے۔اس سے واقعہ میں حسن پیدا ہوجاتا ہےاور قاری پر یہ ذمہ داری عائد ہوجاتی ہے کہ وہ خود زمان ومکان کی شناخت کا کام انجام دے۔ ماضی کا کوئی واقعہ بیان کرنے کے لیے ناول نگار فلیش بیک کی تکنیک کا استعمال کرتا ہے جس میں کسی کردار کی یادوں یا خیالات کے توسط سے ماضی کے واقعات کو بیان کیا جاتا ہے۔ زمان ومکان کے متعلق ایک بات یہ بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ ناول میں موجود وقت ناول کے باہر کے فطری وقت سے بالکل مختلف ہوتا ہے۔ ناول نگار جس وقت ناول لکھ رہا ہوتا ہے وہ وقت اس کی گرفت سے بالاتر ہوتا ہے لیکن وہ جو کچھ لکھ رہا ہوتا ہے اس میں موجود وقت کی گرفت اس کے ہاتھوں میں ہوتی ہے اس اعتبار سے وہ کسی کردار کی سوچ یا خیالات یا خودکلامی کا بیان کرنے کے لیے وقت کو روک دیتا ہے۔ کیونکہ حقیقی زندگی میں ہر لمحہ انسان کے خیالات اوراس کی سوچ ماضی کا حصہ بنتے چلے جاتے ہیں۔ تاہم

ناول نگار قصہ میں ان تمام پوشیدہ عوامل کو بیان کرنے پر قدرت رکھتا ہے اور ان کے بیان پر وقت کا دوران رک جاتا ہے۔ جس میں روئداد، خیالات، داخلی خود کلامی اور ذہن میں ابھرنے والی ہر اس بات کا بیان جو قصہ کی تشکیل اور کردار کی تفہیم میں معاون ہوتے ہیں شامل ہیں۔ ناول تنقید میں وقت اور مقام کے تعلق سے تمام پہلوؤں کا احاطہ نہیں کیا گیا ہے اور نہ اس بات پر روشنی ڈالی گئی ہے کہ وقت کے تشکیلی عناصر میں کن نکات کو مدنظر رکھنا ضروری ہے۔ وقت اور مقام کے تعین کے لیے محض کسی دور کی نشاندہی کر دینا، ماہ و سال متعین کر دینا یا جگہ کا نام بتا دینا ہی کافی نہیں ہے بلکہ تنقید کا یہ فریضہ ہے کہ وہ ناول کے واقعات میں وقت کی کارفرمائی کو لمحہ بہ لمحہ جزئیات کے ساتھ بیان کرے اور درج بالا عناصر کے علاوہ ناول میں کیے گئے مزید تجربات کے پیش نظر ناول تنقید کا حق ادا کرے۔

ناول کے درج بالا بنیادی مباحث کے پیش نظر ناول تنقید کی مجموعی تاریخ کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو ناول کے ابتدائی دور کے نقادوں نے ناول کے فن سے متعلق اپنے نظریات کو قلم بند کرکے ناول کی تفہیم کے لیے راہ ہموار کی ہے جس میں علی عباس حسینی، احسن فاروقی، وقار عظیم، یوسف سرمست، ابوالکلام قاسمی، سہیل بخاری وغیرہ شامل ہیں لیکن ان کے نظریات میں ذرا سی تبدیلی کے ساتھ وہی باتیں بیان کرنا ناول تنقید کے دائرہ کو محدود کرتا ہے۔ اسلم آزاد، انور پاشا، عظیم الشان صدیقی، خالد اشرف ،عقیل احمد، ارتضیٰ کریم، مشتاق احمد وانی، اسلوب احمد انصاری، نیلم فرزانہ وغیرہ کی کتابوں میں اپنے موضوع سے خاطر خواہ انصاف کرتے ہوئے ناولوں پر تنقید کی ہے۔ ان تمام نقادوں نے ناول کے مختلف پہلوؤں کو اپنے دائرہ فکر میں لیتے ہوئے موضوعی اور فنی دونوں قسم کی گفتگو کی ہے۔ ان کے علاوہ قاضی افضال حسین، انیس اشفاق، خورشید احمد، وارث علوی، انور خاں وغیرہ کے اردو ناول کے متعلق لکھے گئے مضامین فکری بحث کے در وا کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ لیکن ان کے بعد جو ناول نقاد منظر عام پر آئے ان کی کتابوں کے مطالعہ سے تشنگی کا احساس ہوتا ہے۔ جس میں اپنے افکار و نظریات کی روشنی میں نئے تناظرات اور نئے ادبی رویوں سے متعلق مباحث سے قطع نظر روایتی طریقہ کار اختیار کیا گیا ہے۔ جبکہ اردو ناول میں مختلف تجربات کے پیش نظر ناول کی تنقید بھی مزید گفتگو کی متقاضی ہے۔

ناول تنقید کو مزید امکانات سے روشناس کرانے کے لیے بنیادی مباحث کے ساتھ ساتھ دیگر تنقیدی طریقہ کار کو ملحوظ خاطر رکھا جا سکتا ہے۔جس میں پلاٹ، کردار، زبان و بیان کی سطح پر ہونے والے تجربات کو باریک بینی سے جانچنے کے علاوہ فن پارہ کی Close Reading کر کے اس میں پوشیدہ تمام نکات کو واضح کیا جا سکتا ہے اور یہ بتایا جا سکتا ہے کہ ناول میں موجود واقعات کو تاریخی واقعات سے ہم آہنگ کر کے متن کو کس طرح معتبر اور یقینی بنایا جائے۔یا پھر کرداروں کی داخلی کیفیات ونفسیات کو سمجھنے میں کون سے عوامل کارگر ہو سکتے ہیں۔موضوعی گفتگو کرتے وقت ناول میں موجود سیاسی، معاشرتی، معاشی، سماجی، تہذیبی وغیرہ محرکات کو کس انداز سے واضح کیا جائے۔مابعد جدید تھیوریز کے پیش نظر ناول کی قرأت کے متعدد طریقہ ہو سکتے ہیں جس میں فن پارہ کو کسی ادبی رویہ کے تناظر میں پرکھا جا سکتا ہے۔بعض نقادوں کا کہنا ہے کہ متن کو کسی ادبی رویہ سے منسلک کر کے اس کی تنقید کو محدود کر دیا جاتا ہے لیکن یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہر قاری کی ذہنی سطح اور طرز فکر ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہے جس سے اخذ معنی کے متعدد امکانات بھی سامنے آتے ہیں لہذا مزید ادبی رویوں کے وسیلہ سے ناول تنقید کے دائرہ کو وسیع کیا جا سکتا ہے۔اس کے علاوہ نئے تناظر میں بھی ناول کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔مابعد نو آبادیات، پس ساختیات، بین المتونیت، تانیثیت، نئی تاریخیت، راوی کی اقسام (جس کی تفصیل اردو ادب میں ناکافی ہے) اور متن کی ردتشکیل وغیرہ کے ساتھ ساتھ بیان اور روئداد کی سطح پر بھی ناول کا جائزہ لے کر ناول تنقید کے مزید امکانات روبہ عمل ہو سکتے ہیں۔

کتاب کا نام	مصنف کا نام	مطبع	سنِ اشاعت
۱۔اردوناول کا ارتقا	مجتبیٰ حسین	پرویز بک ڈپو، دہلی	۱۹۷۴
۲۔اردوناول سمت ورفتار	ڈاکٹر علی حیدر سید	شبستان شاہ گنج، الہ آباد	۱۹۷۷
۳۔اردوناول نگاری	سہیل بخاری	اردو پریس، لاہور	۱۹۶۰
۴۔اردوناول کی تاریخ اور تنقید	علی عباس حسینی	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۱۱
۵۔اردوناول آزادی کے بعد	اسلم آزاد	اردو بک سوسائٹی، دہلی	۲۰۰۶
۶۔اردوناول اور تقسیم ہند	عقیل احمد	موڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۱۹۸۷
۷۔اردو فکشن کی تنقید	ارتضیٰ کریم	تخلیق کار پبلشرز، دہلی	۱۹۹۶
۸۔اردوناول کی تنقیدی تاریخ	احسن فاروقی	ادارۂ اردو، لکھنؤ	۱۹۶۲
۹۔ادبی تخلیق اور اردوناول	احسن فاروقی	مکتبہ اسلوب، کراچی	۱۹۶۳
۱۰۔اطلاقی تنقید نئے تناظر	مرتبہ؛ گوپی چند نارنگ	ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی	۲۰۰۳
۱۱۔ادب کا بدلتا منظرنامہ	گوپی چند نارنگ	اردو اکادمی، دہلی	۱۹۹۸
اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ			
۱۲۔اردو فکشن	آل احمد سرور	شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی	۱۹۷۳
۱۳۔اردو فکشن اور تیسری آنکھ	وہاب اشرفی	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۱۹۹۴
۱۴۔اردو فکشن تنقید وتجزیہ	صغیر افراہیم	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۰۳
۱۵۔اردو کا افسانوی ادب	صغیر افراہیم	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۱۰

کتاب	مصنف	ناشر	سال
۱۶۔افسانوی ادب کی نئی قرأت	صغیر افراہیم	ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ	۲۰۱۱
۱۷۔اردو ناول کا نگار خانہ	کے۔کے۔کھلر	سیمانت پرکاشن،نئی دہلی	۱۹۸۳
۱۸۔اردو ناول پریم چند کے بعد	ہارون ایوب	اردو پبلشرز،لکھنؤ	۱۹۷۸
۱۹۔اردو ناول ۔آغاز وارتقاء	عظیم الشان صدیقی	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی	۲۰۰۸
۲۰۔ادب اور زندگی	مجنوں گورکھپوری	اردو گھر،علی گڑھ	۱۹۶۵
۲۱۔اردو فکشن	(مرتب)علی رفاد فتیحی	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۲۰۱۲
۲۲۔اردو ناول کا سفر	نازقادری	مکتبہ صدف،مظفر پور	۲۰۰۱
۲۳۔اردو ناول میں سوشلزم	زرینہ عقیل احمد	کتابستان،الہ آباد	۱۹۸۲
۲۴۔اردو ناولوں میں	وحید کوثر	اعجاز پریس،حیدر آباد	۱۹۸۷
۲۵۔اردو میں ناولٹ نگاری فن اور ارتقا	سید مہدی احمد رضوی	لبرٹی آرٹ پریس،دہلی	۲۰۰۴
۲۶۔اردو ناول نگار خواتین (ترقی پسند تحریک سے عہد حاضر تک)	سید جاوید اختر	دسمہ کتاب گھر،دہلی	۲۰۰۲
۲۷۔اردو ناولوں کا مطالعہ	ساحل احمد	اردو رائٹرس گولڈ،الہ آباد	۱۹۹۷
۲۸۔اردو کے پندرہ ناول	اسلوب احمد انصاری	یونیورسل بک ہاؤس،علی گڑھ	۲۰۰۳
۲۹۔ادبی تنقید	محمد حسن	ادارۂ فروغ اردو،لکھنؤ	۱۹۵۴
۳۰۔اردو فکشن کے مضمرات	ابوالکلام قاسمی	براؤن بک پبلی کیشنز،نئی دہلی	۲۰۱۶
۳۱۔اردو ناول کے اسالیب	شہاب ظفر اعظمی	تخلیق کار پبلشرز،دہلی	۲۰۰۶
۳۲۔اردو ادب کی اہم خواتین ناول نگار	نیلم فرزانہ	براؤن بک پبلی کیشنز،نئی دہلی	۲۰۱۴
۳۳۔اردو افسانے پر مغربی اثرات	خورشید احمد	شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی،علی گڑھ	۲۰۰۲
۳۴۔اسطور کی تاریخ	کیرن آرم اسٹرانگ	مشعل بکس لاہور،پاکستان	۲۰۱۳

ترجمہ، ناصر عباس نیر

کتاب	مصنف	ناشر	سال
۳۵۔اساطیر کی جمالیات	شکیل الرحمٰن	www.shakeelurrehman.com	۲۰۰۹
۳۶۔اردو ناول کا تنقیدی جائزہ ۱۹۸۰ کے بعد	احمد صغیر	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۱۵
۳۷۔اردو ناول اور استعماریت (انیسویں صدی کے ناول کا مابعد نوآبادیاتی مطالعہ)	محمد نعیم	کتاب محل لاہور	۲۰۱۷
۳۸۔اردو ناول کے چند اہم زاویے	ممتاز احمد خاں	انجمن ترقی اردو پاکستان	۲۰۱۲
۳۹۔اردو ناول (کرداروں کا حیرت کدہ)	ممتاز احمد خاں	کتاب گھر راولپنڈی	۲۰۱۵
۴۰۔آزادی کے بعد اردو ناول (ہیئت، اسالیب اور رجحانات)	ممتاز احمد خان	انجمن ترقی اردو پاکستان	۲۰۰۷
۴۱۔آزادی کے بعد اردو فکشن مسائل و مباحث	ابوالکلام قاسمی	ساہتیہ اکادمی، دہلی	۲۰۰۱
۴۲۔برصغیر میں اردو ناول	ڈاکٹر خالد اشرف	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۱۹۹۴
۴۳۔بیسویں صدی میں اردو ناول	ڈاکٹر یوسف سرمست	ترقی اردو بیورو، دہلی	۱۹۹۵
۴۴۔بیانیات	قاضی افضال حسین	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۲۰۱۷
۴۵۔بت خانہ چین	وارث علوی	گجرات ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر	۲۰۱۰
۴۶۔پریم چند کا تنقیدی مطالعہ	ڈاکٹر قمر رئیس	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان	۲۰۰۵
۴۷۔ترقی پسند تحریک اور اردو ناول	ریاض احمد	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۷
۴۸۔تقسیم کے بعد اردو ناول میں تہذیبی بحران	ڈاکٹر مشتاق احمد وانی	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۲

کتاب	مصنف	ناشر	سال
۴۹۔تلاش وتوازن	قمر رئیس	ادارۂ خرام پبلشرز،لکھنؤ	۱۹۶۸
۵۰۔تنقیدیں	خورشیدالاسلام	ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ	۱۹۷۷
۵۱۔تنقیدی تناظر	قمر رئیس	ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ	۱۹۷۸
۵۲۔تحریر اساس تنقید	قاضی افضال حسین	ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ	۲۰۰۹
۵۳۔جدید ناول کافن	سید محمد عقیل	نیا سفر پبلیکیشنز،الہ آباد	۱۹۹۷
۵۴۔جدید اردو افسانہ (ہیئت واسلوب میں تجربات کا تجزیہ)	خورشید احمد	ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ	۱۹۹۷
۵۵۔جدید اور مابعد جدید تنقید	ناصر عباس نیر	ایم۔آر پبلی کیشنز،نئی دہلی	۲۰۱۵
۵۶۔داستان سے افسانے تک	وقار عظیم	ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ	۱۹۶۰
۵۷۔ذوق ادب وشعور	احتشام حسین	ادارۂ فروغ اردو،لکھنؤ	۱۹۵۵
۵۸۔روایت وبغاوت	احتشام حسین	ادارہ اشاعت اردو،حیدرآباد	۱۹۴۷
۵۹۔صفیات	قاضی افضال حسین	ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ	۲۰۱۲
۶۰۔فکشن کی تنقید،چند مباحث	عابد سہیل	علی گنج لکھنؤ	۲۰۰۰
۶۱۔فکشن شعریات: تشکیل وتنقید	گوپی چند نارنگ	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی	۲۰۰۹
۶۲۔فکشن کی تلاش میں	ابوبکر عباد	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی	۲۰۱۴
۶۳۔فکشن کی تنقید کا المیہ	وارث علوی	سٹی پریس بک شاپ،کراچی	۲۰۰۰
۶۴۔قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ	مرتبہ: ارتضیٰ کریم	ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس،دہلی	۲۰۱۲
۶۵۔کارگہ کوزہ گراں	عقیل احمد صدیقی	براؤن بک پبلی کیشنز،نئی دہلی	۲۰۱۴
۶۶۔متن کی قرأت	قاضی افضال حسین	شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی،علی گڑھ	۲۰۰۷
۶۷۔معنی اور تناظر	وزیر آغا	انٹرنیشنل اردو پبلشر،نئی دہلی	۲۰۰۰

۶۸۔ناول کافن(ترجمہ)	پروفیسر ابوالکلام قاسمی	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۲۰۱۱
۶۹۔ناول کافن	محمد یٰسین	خدابخش لائبریری، پٹنہ	۲۰۰۲
۷۰۔ناول کیا ہے؟	ڈاکٹر محمد احسن فاروقی ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۲۰۰۶
۷۱۔نئے ادبی رجحانات	ڈاکٹر اعجاز حسین	کتابستان، الہ آباد	۱۹۴۲
۷۲۔نظری تنقید: مسائل ومباحث	اسلوب احمد انصاری مرتبہ،عفت آرا	قومی کونسل برائے فروغ اردوزبان نئی دہلی ۲۰۱۱	
۷۳۔نظریاتی تنقید مسائل ومباحث مرتب؛ابوالکلام قاسمی		ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۲۰۰۶
۷۴۔ہندوپاک میں اردوناول	ڈاکٹر انور پاشا	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۱۹۹۲

75. A critical survey of the development of the urdu novel and short story
shaista bano Akhter suhrawardi
Oxford University Press,
karachi Pakistan 2006

76. Aspects of the novel
E.M Forster
Atlantic Publisher and Distributer ,New Delhi 2004

77. Novelist on the novel
Miriam Allot
Columbia University ,New york 1959

78. The craft of fiction
Percy Lubbock
USA 2014

79. The Art of Fiction
David Lodge
Penguin USA 1992

80. A Glossory of Literary Terms

M.H Abrams,Geoffrey Galt Harpham
cengage Learning,10th edition ,New Delhi 2012

81. Intertexuality
Graham Allen
Routledge Taylor and Francis group ,London New york 2011

82. The Rhetoric of Fiction
Wayne.c.Booth
The university of Chigaco Press ,London 1983

83. The Art of the Novel
Milan Kundera
CPI Group, UK 1986,2000

84. Feminism(A very short Introduction)
Margaret Walters
Oxford University Press ,New York 2005

85. Existentialism(A Very Short Introduction)
Thomas R.Flynn
Oxford University Press, New York 2006

86. Oxford Dictionary of literary terms
Chris Baldick
oxford university press,4th edition, London,2015

87. Irony
Claire Colebrook
Routledge Tylor & Francis Group London and New york, 2004

88. Narrative Fiction
Shlomith Rimmon-kenan
contemporary poetics,2nd edition, Routledge
Newyork, 2003

ناول

۱۔مرأۃالعروس	ڈپٹی نذیراحمد	راناخضرسلطان بک لاہور	۲۰۰۵
۲۔توبۃالنصوح	ڈپٹی نذیراحمد	ماڈرن پبلی کیشنز،مئو	۲۰۰۳
۳۔ابن الوقت	ڈپٹی نذیراحمد	اترپردیش اردو اکادمی لکھنؤ	۱۹۸۶
۴۔فسانہ آزاد	پنڈت رتن ناتھ سرشار	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی	۲۰۰۴
۵۔فردوس بریں	عبدالحلیم شرر	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی	۲۰۱۱
۶۔امراؤجان ادا	مرزاہادی رسوا	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۲۰۱۷
۷۔گئودان	پریم چند	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی	۱۹۸۸
۸۔میدان عمل	پریم چند	مکتبہ جامعہ دہلی	۱۹۳۸
۹۔لندن کی ایک رات	سجادظہیر	نیشنل بک ٹرسٹ،نئی دہلی	۲۰۰۵
۱۰۔ٹیڑھی لکیر	عصمت چغتائی	نصرت پبلشرز لکھنؤ	۱۹۹۰
۱۱۔شکست	کرشن چندر	رجت بک ہاؤس دہلی	۲۰۰۶
۱۲۔ایک چادر میلی سی	راجندرسنگھ بیدی	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی	۲۰۱۱
۱۳۔گریز	عزیزاحمد	ماڈرن پبلشنگ ہاؤس نیہ دہلی	۱۹۸۳
۱۴۔ایسی بلندی ایسی پستی	عزیزاحمد	موڈرن پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی	۱۹۸۶
۱۵۔آگ کا دریا	قرۃالعین حیدر	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی	۱۹۹۰
۱۶۔آخرشب کے ہمسفر	قرۃالعین حیدر	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۲۰۱۰
۱۷۔خدا کی بستی	شوکت صدیقی	ایجوکیشنل بل ہاؤس علی گڑھ	۲۰۰۲
۱۸۔آنگن	خدیجہ مستور	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۲۰۰۴
۱۹۔راجہ گدھ	بانوقدسیہ	شان ہند پبلی کیشنز نئی دہلی	۱۹۸۸
۲۰۔آبلہ پا	رضیہ فصیح احمد	مکتبہ علم وفن،دہلی	۱۹۶۵

۲۱۔اداس نسلیں	عبداللہ حسین	نیو بسمہ کتاب گھر، نئی دہلی	۲۰۱۲
۲۲۔قید	عبداللہ حسین	سنگ میل پبلی کیشنز لاہور	۲۰۰۸
۲۳۔باگھ	عبداللہ حسین	سنگ میل پبلی کیشنز لاہور	۱۹۹۲
۲۴۔بستی	انتظار حسین	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی	۲۰۱۱
۲۵۔آگے سمندر ہے	انتظار حسین	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی	۱۹۹۵
۲۶۔خوشیوں کا باغ	انور سجاد	شعور پبلی کیشنز نئی دہلی	۱۹۸۱
۲۷۔شب گزیدہ	قاضی عبدالستار	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۱۹۸۸
۲۸۔داراشکوہ	قاضی عبدالستار	کتاب پبلشرز لکھنؤ	۱۹۶۷
۲۹۔پانی	غضنفر	نام فکشن اکیڈمی نئی دہلی	۱۹۸۹
۳۰۔دویہ بانی	غضنفر	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۲۰۰۰
۳۱۔مکان	پیغام آفاقی	ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۴
۳۲۔فرات	حسین الحق	تخلیق کار پبلشرز، نئی دہلی	۱۹۹۲
۳۳۔دوگز زمین	عبدالصمد	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی	۲۰۱۲
۳۴۔ندی	شموئل احمد	نقاد پبلی کیشنز، پٹنہ	۲۰۰۴
۳۵۔انقلاب کا ایک دن	زاہدہ زیدی	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی	۱۹۹۶
۳۶۔نمبر دار کا نیلا	سید محمد اشرف	سٹی پریس بک شاپ کراچی	۱۹۹۹
۳۷۔آخری سواریاں	سید محمد اشرف	عرشیہ پبلی کیشنز دہلی	۲۰۱۶
۳۸۔غلام باغ	مرزا اطہر بیگ	سانجھ پبلی کیشنز لاہور	۲۰۱۵